المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

الأدب الإنجليزى
تاريخ موجز

تأليف: جون بيك
مارتن كويل

ترجمة: حمدى الجابرى
مراجعة وتقديم: أحمد الشيمى



1686

الأدب الإنجليزى

تاريخ موجز

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1686
- الأدب الإنجليزى: تاريخ موجز
- جون بيك، ومارتن كويل
- حمدى الجابرى
- أحمد الشيمى
- الطبعة الأولى2010

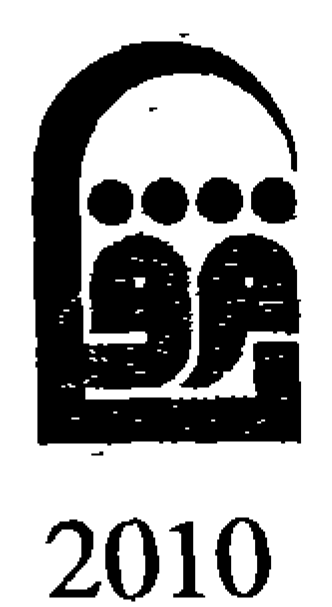
هذه ترجمة كتاب:
A Brief History of English Literature
By: John Peck & Martin Coyle

First published in English by Palgrave Macmillan, a division of Macmillan Publishers Limited under the title "A Brief History of English Literature" by John Peck & Martin Coyle. This edition has been translated and published under license from Palgrave Macmillan. The author has asserted his right to be identified as the author of this work.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

الأدب الإنجليزى
تاريخ موجز

تـــأليـــــــف: جون بيك، ومارتن كويل
تـــرجمـــــــة: حـــمدى الـــجابـــرى
مراجعة وتقديم: أحمـــد الشيمـــــــى



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الأدب الإنجليزى تاريخ موجز: تأليف: جون بيك، مارتن كويل ، ترجمة: حمدى الجابرى، مراجعة وتقديم: أحمد الشيمى
ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٤٩٢ ص ، ٢٤ سم
١ – الآدب الأنجليزى – تاريخ ونقد.
(أ) الجابرى ، حمدى (مترجم)
(ب) الشيمى ، أحمد (مراجعة وتقديم)
(ج) العنوان ٨٢٠,٩

رقم الإيداع ١٤٥٣١ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977- 704 - 180- 5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

- تقديم المراجع 7
- تصدير بقلم الكاتبين 11
- الفصل الأول : الأدب الإنجليزى القديم 17
- الفصل الثانى : الأدب الإنجليزى فى العصور الوسطى 37
- الفصل الثالث : شعر القرن السادس عشر ونشره 65
- الفصل الرابع : شكسبير 93
- الفصل الخامس : المسرح فى عصر النهضة وعصر العودة 119
- الفصل السادس : القرن السابع عشر : شعره ونثره 147
- الفصل السابع : القرن الثامن عشر 181
- الفصل الثامن : الرواية : المائة عام الأولى 205
- الفصل التاسع : العصر الرومانتيكى 227
- الفصل العاشر : الأدب فى العصر الفيكتورى ١٨٣٧-١٨٥٧ 251
- الفصل الحادى العشر : الأدب الفيكتورى ١٨٥٧-١٨٧٦ 277
- الفصل الثانى عشر : العصر الفيكتورى ١٨٧٦ – ١٩٠١ 299
- الفصل الثالث عشر : القرن العشرون : السنوات الأولى 323
- الفصل الرابع عشر : القرن العشرون : فترة ما بين الحربين 351
- الفصل الخامس عشر : القرن العشرون : من الحـــرب العالميـــة الثانية إلى نهاية الألفية 379

- الفصل السادس عشر: تذييل 405
- فترات الأدب الإنجليزى واللغة الإنجليزية 413
- جدول بالأحداث حسب تسلسلها التاريخى 415

تقديم المُرَاجِع

نأمل أن يكون لهذا الكتاب فائدة للكثير من الدارسين وطلاب الأدب الإنجليزي في المدارس والجامعات العربية، كما نأمل أن يكون لهذا الكتاب فائدة كبيرة للقارئ العادي الذي يريد أن يلم إلمامًا سريعًا بتاريخ الأدب الإنجليزي، وأهم الأعمال الأدبية التي كُتبت فيه عبر العصور والأمكنة؛ والإنجليزْ مغرمون بتقديم أدبهم في تاريخٍ موجز تارة، ومفصّل تارة أخرى، وهي ظاهرة قلما نجدها في الآداب العالمية الكبرى، ونحن لا نجدها في أدبنا العربي – على سبيل المثال – ولولا جهدُ الدكتور شوقي ضيف في كتابة تاريخ الأدب العربي لما توفر للأدب العربي تاريخٌ يوفيه حقه غير كتاب بروكلمان الشهير، ولأصبح الأدب العربي إلى الآن ينتظر من يكتب تاريخه القديم والحديث. ولعل الأدب العربي لا يزال ينتظر من يكتب تاريخه من حيث توقف شوقي ضيف، أو من حيث لم يفعل شوقي ضيف، فقد كان شوقي ضيف يكتب التاريخ الأدبي على الطريقة العتيقة التي كان الإنجليز والفرنسيون يكتبون بها تاريخهم الأدبي في بدايات القرن العشرين، حسب التقسيم الزمني، أو حسب قيام الدول والإمارات، أو حسب أهمية الشخصيات الأدبية التي قادت عصرها من ناحية غزارة الإنتاج وعلو القيمة الفنية، وهو تناولٌ تاريخيّ تحتاجه الآدابُ الكبرى في فترة معينة من تطورها، ولكنها لا تحتاجه بعد أن تستكمل الأمم وحدتها، وتستوفي استقلالها، وتندفع نحو التقدم العلمي والتكنولوجي. إنها في هذه الحالة تحتاج إلى أن يكتب كُتّابها تاريخًا يعنى بتطور الأفكار من عصر إلى عصر، كما يفعل الكاتبان في هذا الكتاب الذي بين أيدينا، إنهما يتناولان النصوص الأدبية الكبرى التي ظهرت في عصر معين ويلقيان

الضوء على الصلة بين هذه النصوص والأفكار التي أسهمت هذه النصوص في صناعتها. وقد تكون الأفكارُ هي التي صنعت النصوص، في هذه الحالة تجدهما يتوفران على الحديث عن الظروف التي أسهمت هذه الأفكار في صنع تلك النصوص، فلم يكتب تشوسر حكاياته العظيمة التي يسميها "حكايات كانتربري" إلا لأنه آنس من العصر تغيرًا ما في الفكر، وإلا لأنه آنس شيئًا من التسامح في التوجهات السياسية والعقائدية في بلاده. وعلى ذلك النحو يمضي الكاتبان في رصد الأدب الإنجليزي من بداياته الأولى في أوائل القرن السابع أو التاسع الميلادي، واستقراره الكامل في عصر النهضة، وإضافته الفذة في القرن الثامن عشر المتمثلة في الرواية، مرورًا بالعصر الفكتوري الغني بالشعر والرواية والنثر، وحتى القرن العشرين الذي عبر عنه الأدب الإنجليزي أفضل مما عبر عنه أي أدب من الآداب العالمية الأخرى، حتى أن الأدب الإنجليزي قد أصبح مرآة هذا القرن، وأغلب الظن أنه سوف يصبح مرآة القرن الحادي والعشرين الذي نعيش فيه اليوم، أو الذي سوف نعيش في جزء – ولو يسير – منه. فلن تجد أدبًا من الآداب العالمية الكبرى استطاع أن يعكس القضايا الأساسية التي شكلت أحداث القرن العشرين مثلما استطاع الأدب الإنجليزي، ولن تجد أدبًا من الآداب العالمية الكبرى بهذا التنوع والغنى الذي نلمسه في الأدب الإنجليزي، على الأقل لن تجد نظيرًا لشكسبير في أي من آداب اللغات العالمية الكبرى التي نعرفها، وقد يظهر في أدب أمة ما أديب عظيم، أو مفكر كبير تفخر به هذه الأمة وتعتز، ولكن الأمة البريطانية تستطيع أن تفخر بأكثر واحد من أفذاذ الكُتّاب في كل مجال من مجالات الأدب والفكر، وفي مجالات العلم والفلسفة أيضًا.

ويعد هذا الكتاب لونًا جديدًا من ألوان كتابة التاريخ الأدبي، فالقارئ يجد فيه تحليلاً شيقًا لقصة الأدب الإنجليزي، ويتبع المؤلفان.منهج التحليل التاريخي، فنرى كيف أن النصوص الأدبية كانت تعكس الفترات التي كُتبت فيها، معتمدًا على

القراءة الفاحصة لهذه النصوص، مستعينًا على ذلك بالتفكير النقدي كما ينعكس في مناهج البحث الحديثة. إنه دليل لا غنى عنه؛ فهو يقدم إطلالة حية وموجزة في الوقت نفسه – على الأدب الإنجليزي من العصر الأنجلوساكسوني إلى يوم الناس هذا. والكتاب – فوق هذا وذاك – مكتوب بلغة سهلة يسيرة، يمضي القارئ في القراءة وكأنه يقرأ قصة من القصص الشائقة؛ لأنه يربط بين النصوص الأدبية وسياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية.

وقد قام على ترجمة الكتاب أستاذ في الأدب الإنجليزي هو الدكتور حمدي الجابري الذي يمارس النقد وكتابة الشعر والترجمة والتأليف منذ الثمانينيات، وتأتي هذه الترجمة إضافة مهمة إلى جهوده في الترجمة، وثمرة ممارسة طويلة لهذه الأشكال الأدبية كلها. وقد بذل الدكتور حمدي الجابري جهدًا مشكورًا في ترجمة هذا الكتاب بلغة رائقة لينة، يختفي فيها المترجم على حد قول لورنس فينوتي في كتابه المعنون: "اختفاء المترجم".(*) تعاونا أنا وهو على إخراج الكتاب في الصورة التي هي عليه الآن؛ راجعت الترجمة على الأصل الإنجليزي مستعينًا على ذلك بما حصلته من خبرة لا بأس بها في ميدان الترجمة خلال السنوات الكثيرة المنصرمة. وكان الدكتور حمدي صبورًا حين بدأ في الترجمة، وصبورًا حين انتهى منها. وآمل، ويأمل هو أيضًا، أن تعجب القارئ العربي، وأن يغفر لنا القاريء السهو والخطأ، لأن السهو والخطأ خصلتان متمكنتان في طبيعة الإنسان، ولم يكن يقصدهما لا المترجم ولا المراجع.

د/ أحمد الشيمي

(*) صدرت ترجمة هذا الكتاب مؤخرا عن الهيئة العامة للكتاب ضمن مشروع الألف كتاب الثانية، ترجمة سمر طلبة ومراجعة محمد عناني، ٢٠١٠. (المراجع)

تصدير
بقلم الكاتبين

حاولنا – عند إعداد هذا الكتاب– أن نحقق ثلاثة أهداف رئيسة: أولها عرض موضوع الأدب الإنجليزي عرضا كاملا قد يفيد القارئ الذي يبذل شيئا من الجهد ويبدي بعض الاهتمام بقراءة الموضوع قراءة كاملة، وقد يغرق مؤلفوا مثل هذه الكتب القارئ في تفاصيل كثيرة نتيجة سعيهم إلى الإيحاء بالإحاطة الموسوعية، مما يجد معه القارئ نفسه حائرًا بين المادة العلمية والهدف منها. هدفنا هو تقديم سرد واضح يقوم في الأساس على المناقشة الواضحة والحجة القوية، وقد لا يرغب كل قارئ في قراءة الكتاب كله مرة واحدة، ولهذا عزيزى القارئ سعينا أن يكون الكتاب أكثر تركيزا، وأكثر بعدا عن الغموض، واكثر يسرا في التناول.

أما هدفنا الثاني فهوعرض تاريخ الأدب الإنجليزي بحيث يتم تقديم القصائد، والمسرحيات، والروايات، وجميع أنواع الكتابة الأخرى في سياقها التاريخي، ولقد مر وقت كان فيه نقاد الأدب يرون أن التاريخ ما هو إلا خلفية انطلقت منها الأعمال الأدبية، فقد رأى النقاد، على سبيل المثال أن روايات تشارلز دكنز كانت مرآة لمدينة لندن نفسها في العصر الفيكتوري، ولكن في السنوات الأخيرة ظهر مؤرخو الأدب على القراء بنظرية جديدة مقتضاها أن النصوص الأدبية إنما تُسهم في صنع التاريخ أكثر من كونها مرآة لهذا التاريخ، وأنها تُسهم في تطوير المجتمع الذي كُتبت لـــه أكثر من كونها مرآة تعكس القيم والأفكار السائدة في ذلك المجتمع. على أن من مؤرخي الأدب من لا يزالون يقدمون الأحداث التاريخية خلفية للأعمال الأدبية، وفي كثير من الأحيان قد تكون هذه الأحداث منبتة الصلة بهذه الأعمال الأدبية، وبالنصوص التي نشأت في ظل هذه الأحداث؛ لهذا السبب أردنا

أن نقدم تحليلاً أكثر عمقًا حول الصلة بين النصوص والفترات التاريخية التي نشأت فيها هذه النصوص.

كان رائدنا في المنهج الذي اصطنعناه هنا تلك المناهج الحديثة في الدراسات الأدبية التي تدرس في الجامعات في الوقت الحاضر، وهذا ما يوصلنا إلى الهدف الثالث الذي كان في أذهاننا حين شرعنا في تأليف هذا الكتاب، فالمعروف أن الكتب التي تُؤلف في تاريخ الأدب، أعمالٌ تسعى في الأساس إلى تقييم الأعمال الأدبية من جهة، وتسعى أيضًا إلى تصوير الحياة العقلية والاجتماعية من جهة أخرى، وأثناء هذا وذاك تعكس الكثير من وجهات النظر التي كانت سائدة عند الأجيال السابقة من الدارسين، وبهذه المثابة تحتوي على كم كبير من المعلومات المفيدة، ولكنها في الوقت نفسه تصور الماضي أكثر من تصويرها للحاضر، لذلك سعينا في هذا الكتاب إلى تقديم الأعمال الأدبية عبر التاريخ مشفوعة بالرأي المعاصر في الموضوع؛ لهذا السبب سوف يشعر دارسو الأدب وطلاب المدارس والكليات والجامعات أن هذا الكتاب أكثر قربًا من موضوعه من غيره من كتب التاريخ الأدبي التقليدية القديمة، ومن ثم يحدونا الأمل في أن ينال هذا الكتاب رضا القراء – القارئ العادي والمتخصص على السواء – بما يتضمنه من الأفكار النقدية المفيدة التي تنبث في أنحاءه.

وقد يريد المؤرخ أن يكون مشروعه كاملاً لا يعتريه نقص، ولكن النقص لا بد منه لأن هناك مشكلات قد تنهض في الطريق ولا يجد منها المؤرخ مهربًا. كانت المشكلة الكبيرة التي واجهتنا في كل فصل من فصول هذا الكتاب تتصل بالمنهج الذي اصطنعناه وطريقة تنفيذ هذا المنهج. فنحن نريد لـــه أن يكون كتابا موجزًا في تاريخ الأدب الإنجليزي، مما تطلب أن نضرب صفحًا عن كُتَّاب كان ينبغي أن يدرجوا في هذا السفر، لا لشيء إلا لأن المساحة لا تسمح بإدراجهم. وأمر آخر أكثر أهمية هو أننا قررنا منذ اللحظة الأولى أن الأجدى في هذا السياق أن نخصص مساحة معقولة لعدد محدود من الكتاب في كل فترة من الفترات، نقدم

فيها هؤلاء الكتاب تقديما يفي بالغرض، ويفيد منه القارئ أكثر من الفائدة التي قد تأتيه من عرض القوائم الطويلة من الأسماء، أو الاكتفاء بسطر أو سطرين عن عشرات الكتاب. هناك من الكتاب من لا يتوقع القارئ غيابهم عن أي كتاب يتناول تاريخ الأدب الإنجليزي، ومن الكُتَّاب من هو أقل حظًا من الشهرة، ولكن القارئ قد يصادفهم في دراساته الجامعية أو ما بعد الجامعية. وقد يخيب أمل القارئ بعد كل فصل في أن يجد شيئًا عن كاتب كان يود أن يقرأ عنه شيئا، ولهذا القارئ أردنا أن نقدم منهجًا عامًا في الفهم يتيح للقارئ أن يفهم كل كاتب كتب في هذه الفترة أو تلك وإن لم يذكره المؤرخ في هذا الفصل أوذاك.

وقد نريد من القارئ أن يلتمس لنا العذر لأننا أخفقنا في تناول عدد كبير من الكتاب؛ ولأن القارئ قد لا يغفر لنا تجاهلنا لنفر من هؤلاء الكتاب الذين يحبهم، ومن شأن ذلك أن يجرنا إلى الحديث عن المشكلات الأيديولوجية التي قد تصاحب كتابة تاريخ للأدب الإنجليزي، لقد حاولنا الخروج بعرض متوازن، ولكن هذا العرض المتوازن الذي خرجنا به يعكس وجهات نظرنا الخاصة، وخلفياتنا الثقافية، وبنية النظام الذي نعمل من خلاله، وربما أحس مؤرخو الأدب في الماضي بأنهم كتبوا القصة كاملة وصادقة، ولكننا اليوم نعرف جميعًا حجم الصعوبات التي تكتنف مشروع كهذا، وهي صعوبات تظهر من مفردات العنوان نفسها: "تاريخ" و"إنجليزي" و"أدب".

فقد يبدو من كلمة 'تاريخ' أننا نقدم سردًا نريد أن نفرضه على الماضي فرضًا، فأية محاولة، كالتي سننهض بها فيما يلي من صفحات، لتقديم سرد واضح متماسك، فإن القصة لابد أن تكون مغرقة في البساطة، بعيدة عن الصدق. وكلمة "إنجليزي" قصدنا بها إلى أن تعني ذلك الأدب الذي كتبه الكُتَّاب في بريطانيا أكثر من عنايتها بالأدب الذي كتبه أصحابه باللغة الإنجليزية؛ فكلمة "إنجليزي" من ثم، تنسحب على الأعمال التي كتبها الكتاب في اسكتلندا وويلز وأيرلندا (وتشمل أيضًا عددا من النصوص التي كتبها الأمريكيون في أمريكا وبعض الكُتَّاب في دول

الكومنولث والتي كان لها تأثيراتها في بريطانيا نفسها). وقد يوحي إدراج الكتّاب الأيرلنديين بشيء من العجرفة الاستعمارية في إدراج أعمال أدبية لأمة أخرى في معرض الحديث عن التراث الثقافي البريطاني، ولكن من شأن ذلك أن يفضي بنا إلى مشكلة أعم، فقد مر وقت كان فيه مؤرخو الأدب يحتفلون بالطابع الإنجليزي *Englishness*، وهو في أفضل أحواله: ضرب من الحنين المحبب، ولكنه في أسوأ الأحوال قد يصبح ضربا من التحيز السخيف، والصلف المقيت القائم على فرضية مفادها أن الجميع يشتركون في التراث نفسه، وأن وجهات نظر الجميع في هذا التراث لابد أن تكون متماثلة أيضا. مهما يكن من أمر فإن الكتابة عن الأدب الإنجليزي اليوم أشبه بالمشي بين حقول الألغام، خاصة حين نتناول مفاهيم من مثل "إنجلترا" و"الأنجلزة" و"التقاليد الإنجليزية".

وربما كان مصطلح "الأدب" أكثر المصطلحات صعوبة في تناوله، ومن المحقق أن الصعوبات العملية والأيديولوجية، التي واجهناها في تحرير هذا الكتاب، قد وصلت أقصى درجة من التعقيد فيما يتصل بهذا المصطلح نفسه، فقد كان المقصود من "الأدب" – ولزمن طويل – تلك القائمة من الكتب المعتمدة canon، وهي كتب مرجعية كان الناس يعتقدون أنها الأحق بالدرس، وفي المقابل كان هناك كتبا تجاهلها الناس أو نسوها تماما، ومع مرور الزمن تغيرت تلك القائمة من النصوص المعتمدة؛ ففي السنوات الأخيرة – على سبيل المثال – بدأ نقاد الأدب يلتفتون إلى الكاتبات التي تم تجاهلهن في السابق، وظلت نصوصهن مصونة على أرفف المكتبات، بعيدة عن متناول القراء، بل إن من تلك النصوص ما لم ينشر قط. سعينا في هذا الكتاب إلى أن نتسق مع هذه التغييرات دون النيل من نظرتنا للتراث المعتمد، والمرجعيات الأصيلة في أدبنا. وهم الذين سيظلون موضع الدراسة في مدارسنا وكلياتنا وجامعاتنا؛ إنهم أيضًا الكتاب الذين يتوقع طلابنا أن يرونهم مدرجون في هذه الصفحات، لأنهم يريدون أن يقرءوا عنهم وعن أعمالهم، ولأن الابتعاد عنهم وعن أعمالهم ضرب من التطرف والمغالاة، وضرب من الظلم ومجافاة الحق أيضا.

وربما يرى بعضهم أن منهجنا هذا شديد التمسك بالتقاليد، مغرق في التمسك بالأعراف، وقد يرى بعضهم – على سبيل المثال – لو يُوجَّه مزيد من الاهتمام لأشكال من القص الشعبي، كرواية الجريمة وكتب الأطفال، وقصص الخيال العلمي والنصوص التاريخية والسياسية، ولو يُوجّه قدرٌ أكبر من الاهتمام بكتاب إسكتلندا وويلز وأيرلندا ودول الكومنولث، ولكننا – لكي نحقق غرضي الإيجاز والفائدة معا في هذا الكتاب الذي شرعنا في إنجازه – حاولنا تحقيق التوازن بين العدد غير المحدود من النصوص والمقاربات غير المحدودة لها. كنا واعين بالمشكلات التي تقع في القلب من تصور هذا الكتاب، والسعي لتحقيق هذا التصور، كنا نضع هذه الأمور كلها أمام أعيننا في أثناء الكتابة، وهذا هو الذي أشاع الحماس في هذا العمل السردي الذي عملنا على تشييده، ودفعنا لتبني الاختيارات التي اخترناها. وفي النهاية، نأمل أن يجد القارئ في هذا الكتاب – بما يعرض لـه من كُتّاب – وبالطريقة التي يتناول بها هؤلاء الكُتّاب، تاريخًا جديدًا للأدب الإنجليزي، وسردًا مثيرًا لا يمل من قراءته.

جون بيك ومارتن كويل

جامعة كارديف

الفصل الأول

الأدب الإنجليزي القديم

"بيوولف"

تم تأليف قصيدة بيولوف الملحمية في وقت ما بين عامي ٧٠٠ و ٩٠٠ ميلادية. إنها تحكي قصة "بيوولف"، الأمير المحارب من غيتلاند في السويد، الذي يرحل إلى الدانمارك ويصرع الوحش غرندل الذي كان يهاجم قاعة هيروت الكبيرة التي شيدها الملك الدانماركي هروثغار. حيئنذ تأخذ أم غرندل، وهي وحش مائي، بالثأر لمقتل ابنها، بأن تحمل أحد النبلاء في قصر الملك إلى وكرها تحت الماء، ولكن "بيوولف" يغوص تحت الماء ويصل إلى عرينها الذي تعيش فيه ويصرعها هي أيضًا. وعند عودته يصبح "بيوولف" ملكًا على الغيتيين. ثم تقفز القصة ما يقرب من خمسين عامًا إلى الأمام حيث نرى مملكة "بيوولف" وقد تعرضت للسلب والنهب من قبل تنين ينفث من فيه النار التي تحرق القاعة الملكية، ثم يتمكن "بيوولف" بعون من محارب شاب يدعى "ويغلاف" من قتل التنين، ولكن التنين يصيبه بجرح غائر أثناء النزال، وهنا يعلن "بيوولف" بأن ويغلاف هو وريثه على العرش، وتنتهي القصيدة بمراسم دفن "بيوولف" وتحذير مبطن بأن المملكة قد تتعرض للاندثار.

في العادة، عندما نقرأ مسرحية لشكسبير أوقصيدة لوردزورث أو رواية لدكنز أو أغلب نصوص الأدب، فإننا نلم بطرف من حياة المؤلف، وشيئًا عن العصر الذي كُتب فيه هذا النص، وربما نلم، وهذا هو الأهم، بشيء عن الأعراف

المتصلة بهذا النوع الأدبي الذي اختاره المؤلف لكي يصب فيه أدبه. هذه هي المعلومات التي تعيننا على الوصول إلى النتائج التي تتصل بالمعاني والدلالات التي تجسدها النصوص الأدبية. ولكن في حالة "بيوولف" ونصوص الأدب الإنجليزي القديم الأخرى، فإن المعلومات التي تنطلق منها قليلة نسبيًا. فنحن لا نعرف عن مؤلف "بيوولف" شيئًا، ولا نعرف شيئا عن الناسخ الذي نسخ لنا القصيدة، وتركها لنا في (نسخة يتيمة من الواضح أنها تعرضت لنيران كادت أن تأتي عليها)، ولا نعرف أيضا تاريخ تأليفها بالضبط. ثم إننا نواجه مشكلات أخرى: فليس النص بعيدًا عنا في الزمن فحسب، ويحتوي على أفكار لا يبدو أنها تتصل بشؤوننا ولا بطرائق تفكيرنا اتصالاً مباشرًا، ولكنها قصيدة كتبها كاتبها في صيغة إنجليزية (أحيانًا تسمى الإنجليزية الأنغلوساكسونية) لا صلة لها باللغة الإنجليزية التي نتحدثها اليوم إلا قليلاً.

Ð a com of more   under misthleopum

Grendel gongan   godes yrre bær

Mynte se mansacaða   manna cynnes

Sumne besyrwan   in sele þam hean

[Then from the moor under the misty slopes

Grendel came advancing. God's anger he bore.

The evil ravager intended to ensnare one

Of the race of men in that lofty hall.]

(Beowulf , 11. 710-723)

ثم من المستنقع تحت التلال التي يجللها الضباب

أقدم غرندل يتقدم، (لعنه الله) .

هذا الوحش المغتصب عقد النية

على أسر رجلاً من أمراء القاعة الملكية.

ليس من الغريب إذن أن يشعر أغلب القراء بالاضطراب عندما يضعون نصا كهذا، وعندما يسعون إلى الإلمام بشيء عن قصيدة "بيوولف" وإن قرءوها في ترجمة حديثة.

لكن قصيدة "بيوولف"، شأنها في ذلك شأن النصوص الأدبية عامة، يمكن أن تفصح عن بعض معانيها من مجرد التلخيص. فمن الناحية البنائية تتمحور القصيدة حول أربع جولات قتالية. في كل جولة معركة بين أولئك الذين يعيشون في القصور الملكية وواحد من الوحوش؛ والواضح أن الوحوش قوى خطرة، لا يمكن التنبؤ بما تفعل، قوى غامضة تهدد أمن وسلامة الجالسين على مقاعد السلطة، وأسلوب الحياة الذي يمثلونه. هذه فكرة موجزة تكفي لأن نضع أيدينا على خط فكري يميز أدب العصر الأنغلوساكسوني كلــه، ولكنه خط نراه ساريًا في تاريخ الأدب الإنجليزي على امتداده في العصور المختلفة. فمرة بعد الأخرى، نجد أن النصوص الأدبية تتناول فكرة النظام أو نموذج النظام، والقارئ يشعر بوجود دولة يديرها حكامها باقتدار، أو أنظام اجتماعي مستقر، يشعر فيه الفرد بوجوده داخل بيئة آمنة؛ ربما هي الراحة التي تصاحب المعتقد الديني، أو اليقين الذي يصاحب الزواج والاستقرار المادي، أو لعلها السعادة التي تتصل وشائجها بالحب. وفي قصيدة "بيوولف" نجد الشعور بالأمن متصل بوجود القاعة الملكية بوصفها مكانا للجوء، والقيم المشتركة؛ ومكانًا للاحتفال وجني المتع، ومكانًا للتزود بالدفء والحماية في وجه كل ما يعرض للأفراد في الظلام خارج الأبواب. وكثيرًا ما نرى

النصوص الأدبية تركز على تهديدات لهذا الشعور بالأمن والثقة. فلابد من وجود الخطر الخارجي، كوجود وحش في الخارج، أو عدو في الداخل، مثل نبلاء شكسبير المتمردين في مسرحياته التاريخية، الذين يتحدون سلطة الملك. ولكن التهديد قد يكون أكثر غدرًا كما هو الحال – على سبيل المثال – في الكثير من الأعمال الأدبية في القرن الثامن عشر، حيث يعم الشعور بالفوضى التي تمسك بخناق المجتمع، وانهيار معايير السلوك المستقرة. وقد يكون التهديد أيضًا، كالشأن في النصوص الأدبية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، شعورًا بأن العالم يتحرك بسرعة مهولة، ويتغير بمعدل كبير بحيث نجد أن أكثر الأنماط شيوعا في الأدب هو ذلك النمط الذي يظهر الرغبة في النظام والتماسك، في وجه الوعي بحتمية الاضطراب والارتباك والفوضى.

هذا نمط متكرر من التفكير نجده منبثًا هنا وهناك في الأعمال الأدبية على اختلاف أنواعها، فيما الزمن يمر، والعالم يتغير، والناس يواجهون مشكلات جديدة. فمنذ أربعمائة عام أو خمسمائة قبل الغزو النورماندي في عام ١٠٦٦، لم يكن سكان إنجلترا غير جماعات متفرقة استقبلت ساحتهم، بين أواخر القرن الرابع و أوائل السابع الميلادي، موجات متتالية من الغزاة الأجانب، وكان الغزاة جماعات متفرقة من الجرمان الذين كانوا يلقبون بالأنغلوساكسون. نقرأ هذا التاريخ في وثيقة تركها لنا المؤرخ "بيد" (٦٧٣ – ٧٣٥)، وهو راهب كتب للتاريخ كتابًا سماه "التاريخ الكنسي للشعب الإنجليزي" أتمه في عام ٧٣١، تجد فيه كثيرًا من المعلومات المتصلة بالعصر. وبفضل "بيد" وعدد آخر من المصادر، توفر لدينا كم هائل من المعرفة المتصلة بالحكم والإدارة والنظام التشريعي لإنجلترا الساكسونية، وهو ما يمنحنا الانطباع بأن كان للقوم أدوات متطورة في الحكم، وآليات رفيعة في التنظيم الاجتماعي، تتصل وشائجها بالملك وقصره في المقام الأول، ولكن الأديرة كانت أيضًا ذات أهمية كبرى، بصفة خاصة كمراكز تعليمية؛ وليس أدل على ذلك من أن النصوص التي وصلتنا باللغة الإنجليزية القديمة، لغة إنجلترا

الأنجلوساكسونية، ربما نسخها لنا رهبان هذه الأديرة في القرن العاشر، الذين أخذوا على عاتقهم تأسيس وحفظ الثقافة الوطنية الأدبية. كان هناك إذن حكومة وإدارة ونظام تشريعي وثقافة أدبية، بما يدل بما لا يدع مجالاً للشك على وجود مجتمع منظم، مرتب ومسالم. ولكن ذلك جانب من القصة ليس غير.

رست سفن يوليوس قيصر على أرض الإنجليز عام ٥٥ قبل الميلاد، أصبحت بعدها إنجلترا مستعمرة رومانية، أو قل جزءا من الإمبراطورية الرومانية، وانتشرت المسيحية في أرجائها. ولكن الجيش الروماني انسحب في عام ٤٠٧ قبل الميلاد، عائدًا إلى روما ربما ليرد عنها عدوانا. في تلك الأيام اجتاح البكتيون Picts بريطانيا الرومانية من ناحية الشمال. حينئذٍ أرسل الملك الإنجليزي "فورتيجرن" في طلب العون، كما فعل "هروثغار" في ملحمة "بيوولف"، ولكن "الجوتس" كانوا قد استولوا على مدينة "كنت". ثم جاءت قبائل أخرى جرمانية وثنية: الأنجلز والساكسون، لتدفع بالسكان* "السلت" نحو مقاطعتي ويلز وكورنوول وسكوتلاندة. كانت النتيجة ظهور عدد من الممالك الأنجلوساكسونية، وتطلب ذلك حتمًا الدخول في نزاعات وتغيرات عسكرية في ميزان القوى، ومن المهم أن نذكر أنه في أثناء القرن السادس، بدأت عملية إعادة تنصير أخرى، ولكن في عام ٧٩٣ ميلادية، عام غزو "الفياكنغ"، الذي أسفر – مع عوامل أخرى – عن فترة أخرى من الاضطرابات، حيث تعرضت الأديرة للنهب والسلب.

يتضح لنا من خلال هذا العرض الموجز، أننا نتحدث عن مجتمع محارب في المقام الأول، ما يعني أنه مجتمع قبلي يحتشد فيه الناس في الحصون والمستوطنات استعدادًا لصد هجوم، أو لدفع عدوان. يزرع الناس الأرض، ويتعلم الناس في أماكن مخصصة للتعليم، ولكن واقع الحياة المهيمن هو الغزو الذي قد يفاجئهم من قوات خارجية. ولعلنا نفهم الآن أن ملحمة "بيوولف" إنما تعكس أو تعبر أصدق تعبير عن ذلك القلق المهلك الذي كان يغشى ذلك المجتمع ويقض مضجعه، وفي الوقت نفسه ربما تمنحنا القصيدة إحساسًا بوجود جانب إيجابي.

فنحن نعلم من الدليل التاريخي كيف أسهم ملوك الأنجلز والساكسون من أمثال آلفرد (٨٧١ – ٩٩)، وآثيلستان (٩٢٤ – ٣٩)، وإدغار (٩٥٩ – ٧٥) في صياغة شعب واحد ودولة واحدة. ففي الملحمة نجد "بيولف" المحارب، يمضي كعلم في رأسه نار، خاليًا من الأثرة، لنجدة الملك الدانماركي، ثم عندما وقف، بعد أن صار ملكا، يقاتل التنين حتى صرعه، ويفوز بالكنز ويهدي هذا الكنز لشعبه. وعلى الرغم من موته من دون وريث على عرشه، نجد أن مشهد انتقال الحكم إلى خليفته "ويغلاف" مشهد مؤثر. إن تسمية هذه الفترة التي سبقت الغزو النورماندي، عصر الظلام، تسمية غير موفقة، ولا تفي بحق العصر الذي حدثت فيه هذه الإنجازات. وحتى إذا قبلنا هذه التسمية جدلاً جدلاً، فإن قصيدة كملحمة "بيوولف"، بما فيها من أفكار تتصل بالزعامة والولاء، سوف تظل علامة مضيئة في الظلام.

على أن هناك أمر آخر وجب الإقرار به في معرض تناولنا النقدي للنص، ألا وهو أن قصيدة مثل "بيوولف"، في علاقتها الوثيقة بهموم العصر الذي فيه كُتبت، لم تنشأ من العدم. إن "بيوولف" تنتمي إلى تراث شعر الملاحم البطولية؛ وهو ضرب من الشعر تعود جذوره إلى اليونان القديمة وروما القديمة، ويوجد أيضًا تراث موازٍ لـــه في تراث الثقافة الإسكندنافية. الملحمة قصيدة سردية طويلة (عدد أبيات "بيوولف" نحو٣١٨٢ بيتًا)، تجري أحداثها على مدى زمني كبير، وعلى مساحة مكانية واسعة، وتتناول أعمال المحاربين، ومنجزات الأبطال. وفيما تركز القصائد الملحمية على مآثر رجل واحد، فإنها تمزج السرد الأساسي بخرافات وأساطير وحكايات شعبية من أحداث الماضي؛ وتكون النتيجة عمل مركب تتصهر فيه ثقافة البلاد في تجربة شاملة تحفظها القصيدة. تنتمي "بيوولف" إلى نوع الملاحم الشفهية، على النقيض من الملامح الأدبية الكتابية، فقد كانت تتلى في المجالس الشعبية، وتغنى أمام الناس، ولم تدون إلا بعد فترة طويلة، ربما حوالي عام ١٠٠٠ بعد ميلاد المسيح، في هيئة القصيدة التي نقرأها اليوم.

يمتلئ الشعر الملحمي في العادة بكثير من المخاطر والتهديدات التي يواجهها الأبطال، ولكن الأهم من الأحداث هي تلك المواصفات التي يجب أن يتصف البطل والتي تؤهله لتجسيد الخصائص التي ينبغي توافرها في الزعيم في مجتمع هيراركي ذكوري محارب، فالنص يتمحور حول تلك الخصائص التي تدل على عظمته، والقصيدة ككل عبارة عن نقاش كبير حول طبيعة المجتمع وقيمه الأخلاقية وغير الأخلاقية. وتحتل فكرة الولاء والإخلاص للقائد موضوعا متقدما بين هذه القيم: فالقائد هو الذي يوفر الطعام والحماية مقابل أن يخدمه الآخرون؛ فهو الذي يعطي ويمنع، ولذلك نجد أن الخيانة هي من أبشع الجرائم. وهذا المعنى في "بيوولف" يتكرر من أجل التأكيد عليه من خلال سلسلة طويلة من الخطب والكلمات الحافلة بالزخرفة اللفظية، وفقرات طويلة تحفل بالمواعظ الأخلاقية والقصص شبه التاريخية التي تسرد حكايات عن عداوات وحروب تصب في النهاية في الخيط الأساسي للسرد. قلنا إن "بيوولف" وحدة في ضمن تراث أدبي، وهي حقيقة واضحة في استخدام الوزن القائم على السجع في الأساس، وهوملمح من أهم ملامح الشعر الجرماني. وتشتمل "بيوولف" – شأنها في ذلك شأن الشعر الإنجليزي عامة – من مقطعين أو ثلاثة مقاطع منبورين في كل سطر، لتعكس بذلك نمط الحديث الذي كان سائدًا، وما يجعل منها مادة مواتية للأداء الشفهي. نتيجة ذلك نجد أن كل شطرين يتواشجان في علاقة قوامها أنماط من المفردات والأفكار. وقد يبدو الاتفاق بين هذه الأجزاء غريبًا في نظر قارئ هذه الأيام، ولكنها تخدم بطريقتها المتميزة، مثل القافية، لتعزيز فكرة القصيدة التي هي البحث عن النظام في عالم يعج بالفوضى.

على أن ما يشد القارئ في النهاية في قصيدة "بيوولف"، ليس هو ذلك الصراع البسيط بين الرغبة في إرساء النظام ومصادر تهديد هذا النظام. والحق أننا إذا أردنا أن نتحدث عن النظام في مقابل الفوضى، فإن هذه الصياغة قد توحي بأن الأدب يمكن أن ينقل لنا مثالاً أعلى للنظام يتصف بالسكون وعدم القابلية

للتغيير. ولكن الأدب لا يفعل ذلك أبدًا. فمن طبيعة المجتمعات أنها تعيش حالة دائمة من التحول. ومن الأمور التي نعرفها عن الفترة التي ظهرت فيه "بيوولف"، والتي هي أمور واضحة جلية في القصيدة، أن القيم الوثنية كانت في مشتبكة في صراع دائم مع القيم المسيحية، حتى أذعنت لها إذعانًا تامًا في نهاية الأمر. فالقيم والمثل تتغير دائمًا، ولكن أكثر الأعمال الأدبية إمتاعًا هي تلك الأعمال تنتجها أزمنة التحول الدرامي العميق من طريقة في التفكير إلى طريقة أخرى، ومن موقف إزاء العالم إلى موقف آخر. ولعل المثال الأوضح على ذلك نجده في أعمال شكسبير. كان شكسبير يكتب مسرحياته في وقت ودع فيه العالم العصور الوسطى ودلف إلى العصر الحديث؛ ويزعم بعض النقاد أن جانب من عظمة شكسبير يمكن في كيف أن مسرحياته تعبر عن هذه النقلة التاريخية الهائلة. وفي حالة "بيوولف" نستطيع أن نستشعر الصراع بين طريقة في النظر إلى العالم تركز على البطل المحارب من جانب، ومنظور مسيحي لم يكن على وفاق تام مع فكرة البطل المحارب تلك.

وحتى من منظور غير مسيحي، في وسعنا أن نضع أيدينا على بعض التحفظات حول الحياة البطولية؛ نجد على سبيل المثال أن الفرح والشباب والحياة سرعان ما تزول ليحل محلها الحزن وكبر السن والموت، حينئذٍ تمضى الأمجاد في غياهب النسيان. كما أن البحث عن المجد الذي يشغل اهتمام الأبطال يبدو منطويًا على شيء من السخف، أو قل شيء من العبث، فحتى أعظم الأبطال يبدو مختالاً مليئًا بالغرور، وكأن يحارب دون هدف واضح، ويخوض المعارك دون غرض حقيقي. غير أن هناك ملمح آخر في قصيدة "بيوولف" يفاقم من مستوى التعقيد الذي يستشعره القارئ؛ وهواحتمال أن تنطوي القصيدة على نقد للبطولة من وجهة النظر المسيحية. فقد يشعر القارئ أن القيم التي تنبث في أرجاء القصيدة، والتي تنقطع صلتها عن الخبرة الحديثة – أشياء مثل عداوات الدم والاحتفال بالعنف في مجتمع يزعم أنه مجتمع نخبة – تتواشج وعلى نحولا يليق مع قصة رمزية قد تذكر

برمزية الخلاص المسيحي. من ناحية أخرى، قد يفاجأ القارئ بوجود فجوة بين العناصر المسيحية في القصيدة والتركيز على المصير الوثني الذي يحدد شئون البشر. وهكذا تشتمل القصيدة على شعور بالإبهام وعدم الاستقرار، وهما من الخصائص التي تجعل منها عملاً مهمًا من أعمال الأدب، يعبر عن دوافع متناقضة، وحوافز متصارعة في ثقافة أهل اللغة التي كُتب بها. إنه ذلك النوع من التعقيد الذي يسم أكثر النصوص شهرة، وهو كيف أنها لا تكتفي بتصوير المجتمع وكفى، وإنما تجسد عملية التحول والتغيير التي يمر بها هذا المجتمع، وكيف أن تتراجع الأفكار القديمة، ويتشكل الجديد على أنقاض الماضي.

قصيدة "الملاح" وقصيدة "الهائم"

شاهدنا على ما نقول نجده حين نتأمل أدب الفترة الأنجلوساكسونية، وقد يظن القارئ أننا حين نتحدث عن فترة موغلة في الزمن كهذه الفترة، فنحن نتحدث عن مجتمع متحجر أو ربما بدائي. بل إن ملحمة "بيوولف" نفسها قد تعضد مثل هذه الأفكار الخاطئة؛ لأنها – في النهاية – قصيدة يفهم منها القارئ الذي لا يتعمق الفهم، أنها تعرض قصة مجتمع يعيش على القتال والحرب والعنف والصراع الضاري بين أفراده. نحتاج إذن إلى أن ننعم النظر في الحروب الثلاث مع الوحوش في القصيدة، وأن نضع هذه الحروب في سياق الأعراف القصصية آنذاك، فالملحمة لم تكن لتنجح وتستقطب لها سامعين أوقراءً إلا إذا كانت تقوم على هذا اللون من الصراع العنيف. لم تكن تلك الحروب أسلوب حياة في العصر الأنجلوساكسوني، ولم تكن إنجلترا في ذلك الوقت مجتمعًا بدائيًا يعيش على الغزو والحصار وسفك الدماء. وقد ذكرنا فيما سبق أن الفترة الأنجلوساكسونية تمتد من غزو الأنجلز والساكسون والجوتس لإنجلترا السلتية في النصف الأول من القرن الخامس عشر وصولاً إلى الغزو الذي قاده وليام النورماندي في عام ١٠٦٦ ميلادية. ولا ينصرم القرن السابع حتى تكون المسيحية قد ضربت بأطنابها في بلاد

الإنجليز. ولا نزال إلى اليوم نسعى إلى جمع أخبار القديسين الذين عاشوا في تلك الفترة من أمثال آيدن، وكذلك الأديرة مثل دير لندسفارن ودير وتبي ودير ريبون. إن وجود المذاهب الدينية في ذلك الوقت، وما اتصل بها من عمارة الأديرة ومؤسسات التعليم في تلك المجتمعات المتعلمة، إنما تصور المدى الذي وصلت إليه تلك المجتمعات من الرقي والتقدم في ذلك الوقت.

وفي عهد الملك ألفرد الذي عاش في الفترة ما بين ٨٤٠ إلى ٨٩٩ ميلادية نواجه قائدًا أسس الأسطول الإنجليزي، وقام على إصلاح الجيش، وعمل على رقي التعليم، وأنقذ إنجلترا من حشود الفايكنغ الغازية. نشهد في عهد الملك ألفرد والسنوات التي تلته مباشرة إنجلترا وقد طورت نظامًا حكوميا وطنيًا ومحليًا، ونظامًا فريدًا للقضاء، وقد سنت مجموعة من قوانين الضرائب كانت من أكثر قوانين الضرائب تطورًا في أوروبا كلها في ذلك الوقت. ويشير المؤرخون في العادة إلى أن "كتاب القيامة" الذي ظهر في عام ١٠٨٦، وهوكتاب مساحة، سجلت فيه المساحات الحقيقية للأراضي الإنجليزية حتى تعين جامعي الضرائب على جمعها على أرض الواقع، ما كان لهذا الكتاب أن يُؤلف أو يظهر لولا غرام الأنجلوساكسون بالإدارة. وحري بنا أن نشير هنا أيضًا إلى كتاب آخر يستحق التنويه وهو كتاب "تاريخ الأنجلوساكسون" الذي يتناول تاريخ إنجلترا بدءا من الغزو الروماني وحتى عام ١١٥٤ ميلادية. يعرض الكتاب الأحداث التاريخية حسب ترتيبها الزمني باللغة الإنجليزية القديمة، يبدأ من القرن التاسع في عهد الملك ألفرد. وشأن كل شيء آخر يضيف إلى معلوماتنا عن تلك الفترة، فإن تاريخ الفترة الأنجلوساكسونية يعطينا انطباعًا بأن المجتمع كان كاملاً، مجتمع لا يكف عن التغير، ولا يكف عن التنظيم والضبط، ولا يكف في النهاية عن التطور.

من ثم لا نفاجأ بوجود ثقافة أدبية محلية نشطة، رغم أن المدى الدقيق الذي وصلت إليه هذه الثقافة الأدبية المحلية يتجاوز مبلغ علمنا؛ لأن الكثير قد فقد أو ضاع مع كر الأيام وتتابع السنين. فبالإضافة إلى "بيوولف" – وربما كانت هناك

قصائد ملحمية أخرى لا نعرف عنها شيئا – كان يوجد كم كبير من القصائد الغنائية أغلبها لا نعرف لها مؤلفا، ولا كاتبا، رغم أننا نعرف شيئا عن شاعرين من شعراء تلك الفترة وهما كيدمون وسينيوولف (الأول من القرن السابع الميلادي والآخر من أول القرن التاسع)، وكان كلاهما يركز على الموضوعات الدينية والموضوعات المستوحاة من الكتاب المقدس. وربما كانت قصيدة "الملاح" من أكثر قصائد تلك الفترة الغنائية اقترابا من الكمال. وتقع القصيدة في قسمين، يظهر فيها راوي يتكلم عن متاعب وعزلة يعاني منها في حياته في البحر، ويصور فيها في الوقت نفسه شوقه إلى الحياة التي كان يعيشها على اليابسة في الأيام الخوالي، ولكنه صلته بها انقطت الآن؛ هنا يجتمع الحنين إلى الماضي، وعشق البحر رغم ما يعاني فيه الراوي من وحدة وعزلة كما في هذا الأبيات:

Þær ne gehyrde butan hlimman sæ ,

Iscldne wæg . hwilumn ylfete song

Dyde ic me to gomene , ganetes heloþor

Ond huilpan sweg fore hleathtor wera ;

Mæw singende fore medodrince.

[There I heard nothing but the roar of the sea ,

the ice-cold wave .Sometimes , the song of the swan

i had for entertainment , the cry of the gannet

and the sound of the curlew in place of laughter of men ;

the seagull singing instead of mead-drinking }

(The Seafarer, ll: 18-22)

هنا لم أسمع شيئا سوى هدير البحر،

وأمواج الثلج. أتسلى أحيانًا بأغنية الإوز

وأخرى بصيحات الأطيش، وصوت الكروان

بديلاً عن ضحكات الصحاب. غناء النورس

عوضًا عن شراب الميد.(*)

وفي القسم الثاني من القصيدة يتحول الراوي إلى وجهة جديدة، ويسبغ على ذكرياته صبغة دينية. فهو يهتف بالحياة في البحر، ويقارن بينها وبين طريق العقيدة المسيحية الذي ينكر الذات؛ ويقول إن الحياة على اليابسة حياة فانية ولا قيمة لها مقارنة بالحياة في السماء.

وقصيدة "الملاح" تمتاح من تراث شعري يضرب بجذوره في الماضي، كما كانت قصيدة "بيوولف" قبلها تمتاح من تراث الشعر الملحمي العتيق. وقصيدة "الملاح The Seafarer" قصيدة رثائية، شأنها في ذلك شأن قصيدة "الهائم The Wanderer" المكتوبة باللغة الإنجليزية القديمة، شكاة مكتوبة على لسان الراوي بضمير المتكلم، عن صعاب الهجر وهموم الوحدة. فالمتحدث في "الهائم" شخص منفي يبحث عن سيد جديد أو"لورد" جديد، وقاعة ملكية جديدة يعيش في حماها. وتنقل القصيدة لنا إحساس هذا المتحدث باليأس والتعب الشديد؛ وهي مثل قصيدة "الملاح"، تستمد حيويتها من تصويرها لصفحة مياه البحر؛ لتنقل لنا فكرة عن العيش في المنفى والشعور بالوحدة، وتعكس لنا كذلك عالم يكن العداء للبشر الذين يقعون ضحايا البطش من قبل قوى لا قبل لهم بها، وأمواج عاتية تتقاذفهم إلى حيث لا هدف ولا غاية. وفي الجزء الثاني من قصيدة "الهائم" ينتقل الشاعر من وصف تجربته الشخصية إلى التجربة العامة الخاصة بالبشرية جمعاء، كيف يعاني البشر

(*) شراب مخمر بعد من عسل وملت وخميرة (المورد) المترجم

في عالم أقل ما يوصف به أنه يمتلئ بالحروب وتقلبات الزمن. وكما نجد في قصيدة "الملاح" لا ينال الإنسان سعادته إلا من خلال الاتصال بالسماء، وأمل القرب من الله.

فالقصيدتين كليتهما تنتميان لجنس الرثاء، وتسرفان في الحديث عن الموت والحرب والضياع. وقد رأينا كيف أصبح مصطلح الرثاء في النصف الثاني من القرن السابع عشر شائعًا، وكيف بدأ يستخدم بشيء من الدقة، ليشير إلى القصيدة التي تتوفر على البكاء على حبيب، أو تفجُّع عن حادث يمس القلب ويطيح بالوجدان. وفي قصيدة "الملاح" كما في قصيدة "الهائم" نجد، رغم ذلك كلــه، أنهما تتعرضان للحياة من منظور عام يراها على أنها صراع، ورغم أن هذا الصراع يضرب بجذوره في ذلك الطور الحضاري، فإن المتحدث في القصيدة يعاني من الحرمان من الأصدقاء، وهويعيش بلا سيد يحميه، ومضطر بذلك إلى أن يعيش وحيدًا في منفاه بعيدًا عن حياة الدعة والراحة والحماية التي توفرها حياة القاعة الملكية. وكما في قصيدة "الهائم" نجد القدر وعناصر الطبيعة تتآمر على ذلك الرمز البشري المتوحد. وكما في "بيوولف"، تنقل لنا قصيدة "الملاح" وجهة نظر أنجلوسكسونية محددة عن الحياة. فالقصيدة يشيع فيها شعور بالكآبة، ويشيع فيها شعور بأن الحياة صعبة، مليئة بالتعب والمعاناة، وأنه مهما تظاهر المرء في مواجهتها بالقوة والشجاعة والثبات، فإن الزمن يمضي، والإنسان يتقدم في السن، ويهرم. ولذا نلمس في القصيدة ضربًا من الاستسلام الصوفي الهادئ: وهو رد فعل نجده شائعًا في الثقافات الذكورية القاسية. ولكن المفاجأة تكمن في أن القصيدة تتناول هذه الأمور بشيء من البيان والرقة والمهارة. إن القصيدة تنجح في التواصل مع الأجيال بفضل طريقتها في تناول مشكلات الوجود القاسية والسعي إلى العثور على مخرج من هذه المشكلات.

في النهاية تقدم قصيدة "الملاح" فكرة العزاء الديني، ولكنها تختلف عما سواها من قصائد في أنها لا تقتصر على العزاء الديني من وجهة النظر المسيحية،

ولو فعلت ذلك لأصبحت قصيدة عادية قابلة للفناء في غياهب النسيان. إن الخصلة المائزة في هذه القصيدة هي تأرجحها بين وعيها من جهة بآلام الحياة، ومن جهة أخرى بالخلاص الذي توفره العقيدة الدينية. ولكن الأمور لا تقتصر عند هذا الحد، فالشعور السائد في القصيدة بأن الدين في أغلب الأحيان إطار أدبي وأخلاقي مفروض فرضا على واقع الحياة الصعب. ومرة أخرى، كما رأينا في قصيدة "بيوولف" فقد رأينا كيف أن العمل الأدبي الحقيقي نتاج مجتمع يتأهب للتغيير، ويستعد للتحول. والحق أن الانقسام الواضح لقصيدة "الملاح" إلى قسمين يوحي بطريقتين في النظر إلى العالم قد يختلفان كل عن الآخر. إن هذا التأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا التضارب في حركة الشاعر بين عالم قديم وثني ووجهة نظر تصور الحياة على أنها معركة أبدية، وقيم جديدة تتصل وشائجها بالعقيدة المسيحية، ذلك التضارب هو الذي يمنح القصيدة كنهها، ويعطيها شهرتها، ويؤكد على استمرارها:

قصائد الحرب و"حلم الرود"

كلما طالعنا الشعر الإنجليزي القديم يبرز أمامنا اتجاهان: يتمثل الأول، من جهة، في ذلك الشعور بحضور عالم لا يرحم، عالم قاسٍ غير مستعد للتسامح، ويتمثل الثاني – من جهة أخرى – في ذلك الشعور بوجود عقيدة مسيحية تريد أن تبرر القسوة، وتنشد العزاء. ولكن يبقى دائمًا انطباع بأن الشعراء هم من ينقلون رسالة الدين، لأنهم أكثر الناس وعيًا بأن رسالة الدين ضرب جديد من الخطاب المتجاوز للمألوف. وأمر آخر مهم هو أن فهمنا للقصيدة الأنجلوسكسونية قد تأثر بحقيقة مقتضاها أن القصائد التي وصلت إلينا وعاشت رغم الزمن إنما وصلت إلينا بفضل جهود الرهبان في كتابتها. وقد يصدق هذا على بعض القصائد أكثر مما يصدق على بعضها الآخر. فهناك – على سبيل المثال – القصائد التي تصف المعارك، والقصائد التاريخية التي تُخلّد الأحداث التاريخية، ومنها "معركة برونانبر"

والتي تروي كيف هزم "أثيلستان" الغزاة من الأسكتلنديين والفايكنغ. والطبيعي أن تصور قصيدة كهذه الحياة على أنها صراع مسلح، ورغم أن صاحبها ألفها في نهاية الفترة الأنجلوساكسونية، فإنها تتشبث بالقيم التقليدية السائدة المتمثلة في القوة والشجاعة. ويصدق هذا أكثر ما يصدق على قصيدة "معركة مالدون"، والتي تصف محاولة بطولية، رغم أنها انتهت بكارثة، في مواجهة الفايكنغ الغزاة.

على النقيض من ذلك نجد أن قصائد الأدب الإنجليزي القديم مسيحية الطابع على نحو واضح. فقصيدة "حلم الرود" قصيدة رؤية – حلم يقابل فيها الشاعر "رود" أو صليب يتحدث إليه، ويروي الصليب قصة الصلب وكيف دُفن المسيح وكيف قام من الموت ليصبح رمزًا للديانة المسيحية. إن الصليب هنا شاهد على الصلب وشخصية معادلة للمسيح نفسه الذي يُقارن طوال القصيدة بالبطل المحارب أو الفارس المغوار.

Rod wæs ic aræred　　ahof ic ricne cyning

Heofona hlaford　　hyladan me ne dorste .

Þurhdrifan hi me mid deorcan næglum ; on me syndon Þ a dolg gesiene ,

Opene inwidhlemmas ; ne dorste ic hira nænigum sceððan

Bysmeredon hie unc butu ætgædere . Eall ic wæs mid blode beatemed

Begotten of Þæs guman sidan　　siððan he hæfde his gast onsended .

[I was reared as a cross. I raised up the powerful king,

the lord of heaven; I did not dare to bend.

They pierced me with dark nails; on me are the wounds to be seen,

the open wounds of malice. I did not dare injure any of them.

They mocked us both together. I was drenched with blood

Poured out from that man's side after he had sent forth his spirit.]

('The Dream of the Rood', II, 44-49)

نشأت صليبًا منذ البدء. ورفعت الملك الجبار،

ملك السماوات؛ لم أجرؤ على الانحناء.

دقوا في جسدي المسامير السوداء؛ والجروح في جسدي تشهد عليها،

الجروح الفاغرة .. جروح الحقد. لم أسبب لهم أي أذى.

سخروا منا نحن الاثنين. كنت مخضبًا بالدم

الدم الذي سال من جنب ذلك الرجل بعد أن أسلم روحه لخالقه.

ويختتم الشاعر قصيدته بموعظة دينية يتحدث فيها عن توبته وأمله في دخول الجنة. وقد يفهم القارئ، بعد أن يضع يده على عبقرية الكونسيت conceit الأساس في النص، أنه أمام قصيدة من تلك القصائد التي تصب في قالب التعزية المسيحية. إننا في الواقع أمام قصيدة مؤثرة ينقل لنا فيها الصليب إحساسه بإذلاله وفزعه لأنه أصبح أداة عقاب للمسيح الذي عامله اليهود كمجرم، ولكن الصليب يجد ما يعوضه عن هذا الذل الذي شعر به؛ فله أن يشعر بالكبرياء والفخر لأنه لعب دورًا كبيرًا في قصة المسيحية على الإجمال. ونجد صدى هذا الانتقال من الشعور السلبي إلى الشعور الإيجابي في نهاية القصيدة؛ فها هي حياة العذاب

والخطيئة تتحول إلى رسالة أمل في المستقبل. وهناك أمر آخر قد لا يقل أهمية عن هذا التصور بالمكافأة السماوية والنصر المبين، وهو أن القصيدة تحتفل أيضًا بالإحساس بالألم والكرب ورهبة الموت.

تعود بنا براعة الكونسيت في قصيدة "حلم الرود" أو"حلم الصليب" بالإضافة إلى ما توحي به القصيدة من تأكيد على موهبة الشاعر وتمكنه من صنعته، إلى أحد التناقضات الواضحة في الفترة الأنجلوساكسونية: فنحن أمام مجتمع عسكري جاف، مجتمع نادرًا ما تطول فيه أعمار الناس إلى سن الشيخوخة، إلا أنه مجتمع يحتفل بالفن ويمجد العلم، ويحظى فيه الفن والعلم بالتقدير والاحترام الكبيرين؛ مما ساعد على ظهور أنظمة اجتماعية معقدة. على أن هذا المجتمع أيضًا – رغم ذلك كله – كان هشًا ضعيفًا متواضع القدرات على مواجهة الكوارث، وما قد تحمله الحياة من مفاجآت صعبة مما قد يعطي الانطباع بوجود عالم متغير لا يعرف الاستقرار. يظهر هذا العالم غير المستقر في اللغة نفسها التي نقرأها في الأدب الإنجليزي القديم. فاللغة في أية ثقافة هي أغلى ما في هذه الثقافة، لأن اللغة تعني ضمان وجود الهوية نفسها، ووجود اللغة هو الذي يعين الأمة – أية أمة – على أن تعبر عن هويتها المائزة وشخصيتها المستقلة. فإذا قُدر لشعب أن تُدمر لغته، أو لم يعمل هذا الشعب على إذكاء لغته وتنميتها ونشرها فإن هذا الشعب يفقد شيئًا عزيزًا لا يمكن تعويضه إلى ما شاء الله. ولقد سادت اللغة الإنجليزية القديمة قرونًا طويلة، ولكنها كانت لغة مستوردة، مصطنعة، تطورت بعض الشيء ولكنها اندثرت في النهاية، أو على الأقل ضاع أصلها الذي منه نشأت.

اللغة الإنجليزية القديمة:

اتخذت اللغة الإنجليزية القديمة أشكالاً كثيرة على مستوى النطق والكتابة خلال القرون الثمانية التي وقعت بين القرن الخامس والقرن الثاني عشر. وهي لغة

مشتقة من عدة لهجات كان يتحدث بها سكان ألمانيا الغربية وصلت إلى الجزر البريطانية من خلال الغزاة، وظلت تعمل فترة طويلة إلى أن جاءت اللغة اللاتينية في المجالات الإدارية والأدبية. ولكن ما إن حل القرن الثامن حتى صارت اللغة الإنجليزية القديمة لغة شائعة يستخدمها الناس في أرجاء كثيرة في إنجلترا ولو أنها اتخذت أشكالاً أربعة رئيسية، وحتى هذه الأشكال خضعت للتغيير والتبديل خلال الزمن، وقد عرفنا كيف كان للدانماركيين أثرًا عميقًا على هذه اللغة في القرن التاسع. ورغم ذلك كله كانت اللغة الإنجليزية القديمة لغة قوية نجحت في إثراء ثقافة البلاد؛ فلم تحظ أمة من أمم أوروبا الغربية في ذلك الزمن بثقافة تشبهها في الثراء الوطني والأدبي. على أنه لا يجوز لنا أن نغفل وجود اللغات السلتية الأقدم عهدًا والتي عملت اللغة الإنجليزية القديمة على اندثارها. وبهذه المثابة نستطيع أن نقول إن اللغة الإنجليزية القديمة هي لغة الغازي المغتصب أو قل: هي لغة المتطفل الذي يريد أن يستولى على مقدرات شعب آخر.

وكلما تأملنا اللغة الإنجليزية القديمة على مدى زمني أكبر رأينا أن هذه اللغة تتألف من مزيج غريب من الضعف والقوة. فلقد نجحت في إزاحة اللغات السلتية الأقدم منها عهدًا، وأصبحت بعد ذلك اللغة الأقوى، وحاملة الثقافة الأكثر انتشارًا وتميزًا في القارة الأوربية كلها. ولكن هذه اللغة الأقوى نراها تذوب بعد الغزو النورماندي في لغة أخرى، أو قل: في لغتين مختلفتين، إذا أردنا الدقة. أصبحت اللغة الإنجليزية بعد الغزو لغة تابعة للغة اللاتينية التي كانت لغة العلم والتعليم ولغة الدين والعقيدة، بينما كانت اللغة الفرنسية النورماندية لغة القصر والحكومة. تراجعت اللغة الإنجليزية عندئذٍ إلى الأديرة ودور العبادة خلال القرن الحادي عشر كله، وبقيت لغة معزولة حالت عزلتها بينها وبين أن تصبح لغة الأدب الرسمي، أو اللغة الرسمية للأدب. على أن اللغة الإنجليزية القديمة لم تمت تمامًا؛ فلا زلنا نجد آثارها باقية في بعض الكلمات التي يستخدمها الإنجليز في لغتهم اليومية والفصحى على السواء، نضرب لذلك مثلاً كلمة brēad التي يستخدمونها bread اليوم. على

أننا بعد عام ١٠٦٦ نلج مرحلة غريبة في تاريخ الأدب الإنجليزي، أو قل: ندخل في فجوة عميقة في تاريخ الأدب تستمر أكثر أو أقل من قرنين من الزمان لا نشهد فيهما تقدمًا على صعيد الأدب المحلي. وعندما عادت النصوص الأدبية الإنجليزي للظهور مرة أخرى جاءت محملة بالسجع الاستهلالي والشعر المقفى الذي يشيع فيه الإيقاع. على أن التطور الأهم في نظر القارئ الحديث هو أن النصوص الإنجليزية الجديدة التي كُتِبت في فترة ما بعد الغزو إنما كُتِبت في شكل من أشكال الإنجليزية جعلها تختلف عن النصوص ذات الطابع الجرماني في الإنجليزية القديمة. باختصار.. نستطيع أن نقول إن اللغة الإنجليزية القديمة قد اندثرت لتحل محلها اللغة الإنجليزية الوسيطة.

ولذا عند النظر في الأدب الإنجليزي القديم على هذه المساحة الزمنية الكبيرة، نلمس درجة ما من الضعف وقابلية ما للسقوط والاضمحلال. ولا نستطيع أيضًا أن نتجاهل تلك القوة وذلك النجاح الذي حققته في فترة صعودها وعنفوانها، وتلك العوامل المضادة التي كانت تسير على عكس طموحاتها وتعيق تطورها. إن النصوص الأدبية التي كانت باستمرار تركز على تناول الحروب والعنف والغزو والمعارك هي التي توحي لك بأنها السبب في وجود اللغة الإنجليزية القديمة كلغة في المقام الأول. أضف إلى ذلك أن اللهجات المتنوعة للغة الإنجليزية القديمة تؤكد على وجود انقسام في البلاد الإنجليزية، فبعد الغزو النورماندي زاد استخدام اللغة الإنجليزية ولو أنها تطورت وتغيرت تغيرًا كبيرًا (ربما امتزجت كلمات من اللغة القديمة والفرنسية واللاتينية في بوتقة واحدة)، لتصبح لغة أهل البلاد في مواجهة اللغة النورماندية الفرنسية التي كان يتحدث بها الغزاة. هذا الإحساس – وإن كان ضعيفًا – بأن اللغة الإنجليزية القديمة هي اللغة التي أزاحت اللغات السلتية القديمة إنما يعزز الشعور بتلك النغمة الرثائية في الأدب الأنجلوساكسوني: فالأدب إلى زوال، والزمن يمضي، وجميع كائنات الأرض، بما في ذلك ربما اللغة نفسها، أشياء افتراضية عرضة للتغيير.

الفصل الثاني

الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى

من الغزو النورماندي وحتى تشوسر

لقد سمع الجميع عن الغزو النورماندي في عام ١٠٦٦، ولكن لماذا سمع الجميع عن هذا الغزو؟ لماذا نعرف الكثير عن هذا الغزو بينما لا نكاد نعرف شيئًا عن غزوات كثيرة سابقة اجتاحت الأراضي الإنجليزية واستقر الغزاة خلالها؟ بل إن بعض المؤرخين يزعمون أن الغزو النورماندي لا يستحق كل هذا الاهتمام والأهمية، وأننا إنما نذكره كآخر حلقة من حلقات الغزو التي اجتاحت البلاد الواطئة في إنجلترا أو ما يعرف بإسكتلندا، وأنه لم يكن لــــه تأثير قوي على البلاد. تأثرت الثقافة الإنجليزية واللغة الإنجليزية بالأدب الفرنسي والثقافة الفرنسية، ولكن ربما لم يتغير نمط الحياة الإنجليزية كثيرًا بعد معركة هاستنغز. ولكن هناك مؤرخين لهم رأي مختلف (على أساس الاختلاف مع وجهة النظر الأخرى المنحازة للنزعة القومية الإنجليزية)، إذ يجادل هؤلاء المؤرخون بأن الغزو النورماندي ليس مهمًا في ذاته؛ ولكن المهم هو أثره على البلاد، والثقافة السياسية المدنية التي تركها، والتي لم تظهر آثارها على الفور، وإنما ظهرت آثارها بالتدريج على مدى قرنين أو ثلاثة قرون. وفيما يتصل بالأدب نلمس الآثار بعيدة المدى لذلك الغزو في الأعوام التي وقعت بين عامي ١٣٥٠ و١٤٠٠، وهي إحدى الفترات العظيمة في تاريخ الأدب الإنجليزي، وهي الفترة التي كتب فيها تشوسر، ووليام لانغلاند، وشاعر الجاوين(*)، وآخرون كثيرون كانوا يكتبون.

(*) الشاعر الذي كتب قصيدة "اللؤلؤة The Pearl" في القرن الرابع عشر، في إنجليزية العصور الوسطى، وقصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر Sir Gawain and the Green Night"،

من الواضح أن الغزو لا يعدو – منذ البداية – أن يكون احتلالاً عسكريا وسياسيا فرض على إنجلترا فرضا، وهو ما حوّل إنجلترا فعلا إلى جزء من الشمال الفرنسي وحتى صعود الملك جون لعرش إنجلترا. لقد خضع الساكسونيون، وتجسد خضوعهم في هذا التغيير الذي أثر على حالة الغالبية العظمى من سكان إنجلترا؛ فالمفهوم الجرماني للفلاح بوصفه ذلك الرجل الساذج الحر الذي يقوم على زراعة الأرض ويؤدي واجب الخدمة العسكرية في جيش اللورد أو جيش الملك قد اختفى وحل محله الفلاح العبد الذي يزرع الأرض ولكنه محروم من حريته في مقابل ألا يستدعيه أحد للدفاع عن الوطن في ظل نظام إقطاعي يقوم على القهر والظلم، ذلك النظام المستفز الذي كان يستدعي المقاومة في كثير من الأحوال حتى أن البارونات أجبروا الملك جون إجبارًا في عام ١٥١٢ على توقيع الدستور العظيم أو الماجنا كارتا Magna Carta، وهو الدستور الذي فرض على النظام الحاكم ألا يُلقى بأحد في السجن دون جريمة. كذلك شهد عام ١٣٨١ ثورة الفلاحين، وهي نوع من العصيان أو التمرد الذي قام به الفلاحون احتجاجًا على فرض المزيد من الضرائب والقوانين التعسفية. من المثير أن نجد أن الثورة قد وقعت في منتصف تلك الفترة التي عاد فيها الأدب الإنجليزي للازدهار من جديد. ومن يربط بين هذه الثورة والازدهار الأدبي يستطيع أن يرصد علامات على استقلال جديد، وعلى تحطيم جديد للقيود المفروضة في ذلك الوقت. على أن ذلك التطور الذي حدث في النصف الأخير من القرن الرابع عشر لا ينبغي أن نفسره على أنه مجرد رد فعل على الثقافة الفرنسية النورماندية؛ فالأمور لها علاقة أكثر بذلك الصدام الأبدي بين الجديد والقديم (بما في ذلك النهضة الجديدة في الحياة الاقتصادية للبلاد والتي عملت على تطور هذه الحياة في السنوات التي تلت الطاعون، والذي يسميه المؤرخون الموت الأسود، والذي اجتاح القارة الأوربية كلها في النصف الثاني من أربعينيات القرن الرابع عشر) وهو صراع تتسم به فترات المخاض التاريخية

= وقصيدة القديس إركنوالد SAINT ARKENWALD ويدرجه بعض المؤرخين بين نفر من الشعراء الذين كتبوا في عهد الملك ريتشارد الثاني. (المراجع)

المفصلية التي تسفر عن الجديد. وقد تكرر هذا في تاريخ الأدب الإنجليزي أكثر من مرة حين يصطدم القديم بالجديد فتنطلق شرارة يتولد عنها النار الخلاقة وهو ما ينبغي أن نوليه اهتمامنا.

يظهر ذلك في أدب العصور الوسطى، ويظهر في اللغة التي كُتب بها هذا الأدب، فقد كانت نتيجة أن أصبحت اللغة الفرنسية النورماندية هي لغة الدواوين الرسمية واللغة التي يُكتب بها الأدب، رغم أنها لم تكن اللغة التي يتحدث بها الناس في الشارع، واللغة التي تدير بها الأغلبية شئون حياتها اليومية، وإن ظلت هذه اللغة الفرنسية النورماندية تمتاح من اللغة الإنجليزية القديمة الكثير من مفرداتها. ونحن لا نجد في تلك الفترة – وهي الفترة الممتدة بين عامي ١٠٦٦ وعام ١٢٠٠– من النصوص الأدبية الجيدة التي يمكن القول إنها أعمالٌ أدبية رفيعة. تبقى لنا بعض النصوص التي تعكس وجود ثقافة منعزلة محدودة وآخذة في الاضمحلال، ثقافة عاجزة أمام ازدهار واضح في آداب الأمم الأوربية في القارة كلها ما يكشف عن تشكيلة واسعة من الأشكال والأساليب. ويسمى المؤرخون الفترة الواقعة بين عامي ١٠٦٦ و١٣٥٠ بالفترة الأنجلو نورماندية، لا لشيء إلا لأن الأدب في ذلك الوقت لم يكن لاتينيًا، وإنما كان أدبًا نورمانديًا مكتوبًا بلغة مزيج بين الإنجليزية الساكسونية واللهجة الفرنسية النورماندية، أي: بلغة كان الناس يتحدثون بها في ذلك الوقت، أو لنقل كانت لغة الطبقة الحاكمة الجديدة في إنجلترا. في تلك الفترة غاب الأدب الوطني، ولم يعد لـــه وجود إلا فيما بعد، وتحديدًا في عام ١٣٥٠، عندما أصبحت اللغة الإنجليزية لغة هؤلاء الذين كانوا يتحدثون بالفرنسية في الماضي. واتسع استعمال الإنجليزية بعد ذلك لتصبح لغة المحاكم والمدارس بحلول عام ١٣٨٥، ولكن كانت تختلف عن الإنجليزية القديمة اختلافًا كبيرًا؛ لأنها كانت غنية بالكلمات المشتقة من الفرنسية، وخالية أو تكاد من الكلمات الجرمانية. ويرى بعض المؤرخين ونقاد الأدب أن هذا المزج بين اللغتين دليل على عمليات فكرية كانت تجري بين ثقافتين مثلما نجد ذلك في أعمال تشوسر والمعاصرين لـــه.

كان الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى متنوعًا، وكان هذا التنوع دليلا على وجود نشاط ثقافي متبادل، وفي وسعنا أن نقول: إن الأدب الإنجليزي القديم كان أدب عصر البطولة أو ثقافة البطولة، والبطولة هنا معناها المعارك الملحمية والشخصيات الأسطورية التي تتناولها القصائد. وإن دل وجود هذه الشخصيات الأسطورية على شيء فإنها تدل على وجود شعر رسمي راقٍ يتصدى للمفاهيم الكبرى مثل القدر والشرف والثأر أو الواجب الاجتماعي. الموضوع الرئيس في هذا الأدب هو الولاء للحاكم، أو الولاء لله، ولكن البحث عن جملة أو جملتين تلخصان المقصود بالأدب الإنجليزي في العصور الوسطى أصعب بكثير؛ ذلك لأن الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى أدب شديد التنوع، كثير الكُتّاب. نجد في هذا الأدب قصص الحب الرومانسية التي تتصل وشائجها بقصص الحب الرومانسية في القارة الأوربية، وإلى جانب ذلك نجد تيارًا مزدهرًا من الأدب الشعبي والمحلي. أضف إلى ذلك وجود الدراما الدينية والقصص النثرية والقصائد الغنائية، وأيضًا، وهوالعجيب، وجود أعمالٍ مهمة لكاتبات ومؤلفات من النساء. ويشير هذا التنوع في ذلك الوقت إلى أن اللغة الإنجليزية نفسها كانت تتغير، ويشير أيضًا إلى وجود نظام اجتماعي جديد ومختلف كان يتشكل:

أيضًا هناك راهبة ورئيسة دير،

تميزت بابتسامة هادئة ساذجة:

إذا أقسمت كانت لا تقسم إلا باسم القدس إيليا،(*)

كان اسمها السيدة إيغلنتين.(*)

وكم برعت في ترتيل القداس،

(*) القديس إليجيس أو إلوي (٥٨٨ – ٦٦٠) هوالقديس الذي كان يقوم على رعاية الجواهرجية والحدادين وجامعي العملات. وهو الراعي أيضًا لفئة مهندسي الكهرباء والميكانيكا في الجيش البريطاني. (المراجع)

(*) الوردة البرية. (المراجع)

بغنة تليق به،

وكانت تتكلم الفرنسية بطلاقة ورقة،

كما تعلمت في مدرسة سترافورد أتيبو(*)

(مقدمة حكايات كانتربرى: ، ١١٨-١٢٥)

تصف هذه الأبيات من مقدمة حكايات كانتربري لتشوسر (١٣٥٩) رئيسة دير الراهبات، وكانت من الحجاج المسافرين إلى كانتربري لزيارة ضريح القديس بكيت الذي قتله رجال هنري الثاني غدرًا. ولكن هذه الأبيات تحتاج إلى من يترجمها لنا إلى لغة إنجليزية حديثة، ومع ذلك فيها عدد من الكلمات التي نألفها في الإنجليزية الحديثة. والغريب أن المقتطف يركز هنا على صوت الراهبة الحنون، والطريقة التي تغني بها، والمكان الذي تعلمت فيه اللغة الفرنسية، وكأن تشوسر كان يدرك أن اللغة التي يستخدمها الناس في مجتمع يشهد تغيرًا هي – في الأغلب الأعم – المؤشر الأهم على طبيعة هذا المجتمع وطبيعة التغيير الذي يمر به.

جوليان نوريتش ومارجري كمب والسير جاوين والفارس الأخضر

شهدت بعض الكتابات الدينية في الأدب الإنجليزي الوسيط بعض التطورات الجديدة. إحدى النتائج المباشرة للغزو النورماندي هى زيادة درجة السيطرة على الكنيسة الإنجليزية. وعندما عُين لافرانك رئيسا لاساقفة كاتدرائية كانتربري في عام ١٠٧٠ راح يعيد تنظيمها، ويوحد بين طوائفها، ويشيع الانضباط بين عمالها، أي أن الكنيسة – باختصار – تماهت مع التوجه النورماندي العام. قبل العاملون في الكنيسة تلك التدابير الجديدة، وانصاعوا للنظام الجديد، ولكن ما إن يحل

(*) حكايات_كانتربري، ترجمة الدكتو مجدي وهبه وعبد الحميد يونس (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣)، ص: ٥٣. (المراجع)

النصف الثاني من القرن الرابع عشر حتى نسمع أصواتا مختلفة أهمها الكتاب الذي كتبته جوليان نورتش نثرًا بعنوان "ستة عشر رسالة في العشق الإلهي" تصف فيه تجاربها الصوفية. وهناك طبعتان من هذا الكتاب نشرت نورتش الطبعة الثانية بعد عشرين عامًا من التأمل. وقد كانت السنوات العشرين التي تخللت عامي ١٣٧٣ و١٣٩٣ (والتواريخ هنا ليست دقيقة تمامًا) هي السنوات التي اعتزلت فيها نورتش الحياة، بسبب ما شاع في تلك السنوات من المعتقدات الدينية المتطرفة التي فرضت على البلاد فرضًا. وربما شاع الشعور بأن الاستخدام المتزايد للإنجليزية في مجالات القانون والتعليم والأدب كان يمثل تهديدًا للنظام الديني المستقر، والذي كان يستعمل اللاتينية في جميع الصلوات. في هذا السياق نستطيع أن نشير إلى أتباع جون ويكليف الذين كانوا يناوئون السلطات الدينية، ويعكفون في الوقت نفسه على ترجمة الكتاب المقدس من اللاتينية إلى الإنجليزية خلال الثمانينيات من القرن الرابع عشر (1380s). إن أحد الملامح الأكثر تميزًا في كتابات نورتش، وهي ملامح قد لا تختلف كثيرًا عن الملامح التي كان سائدة في كتابات ذلك العهد، هي طريقتها في عرض تجاربها الصوفية بحيث تعبر عن همومها بطريقة مباشرة لعامة القراء من خلال استخدامها للصور البديعية والاستعارات البلاغية:

فجأة رأيت هنا الدم الأحمر يسيل تحت هذا الإكليل، حارًا يتدفق بغزارة وحرية، لقد وضعوا إكليل الشوك على رأسه المباركة وقت تدفق الدم منه، ها هو الرب والإنسان يكابد العذاب من أجلي. عرفت ساعتها أنه يريني آياته، هوبنفسه ودون وسيط.

(ست عشرة رسالة في الحب الإلهي، الفصل الرابع)

تخلو رسالات نورتش في العشق الإلهي – في الأغلب الأعم – من أي تطرف أو مبالغة، رغم أن فكرتها عن المسيح كأمى فكرة قد يقبلها البعض وقد

يرفضها البعض الآخر. الملمح الأهم – كما قلنا – في رسائل نورتش في الحب الإلهي هو طريقتها في الحديث إلى القارئ العادي البسيط بعيدا عن جدران العزلة الدينية وبعيدًا، عن واسطة رجال الدين التي تُفرض على الناس فرضًا.

وأمامنا أيضًا مارجري كمب، وهي كاتبة أخرى من كتاب النثر الصوفي، وأحد الشخصيات التي يدور حولها جدل أكثر بكثير. كانت مارجري سيدة متزوجة ولها أربعة عشر من الأبناء، وتذكر في كتابها المعنون "كتاب مارجري كمب" إنها رأت المسيح في المنام أكثر من مرة، والحق أن الزعم برؤية المسيح لم يكن يجد من يعترض عليه من قبل الكنيسة أو رجال الدين، ربما كانوا يعدونه ضربًا من الصلة المقدسة بين العبد وربه لا تستطيع الكنيسة التحكم فيه أو مصادرته. وتعد حقيقة أنها أمية لا تعرف القراءة والكتابة مسألة مهمة (فقد قيل إن الكتاب الذي تتحدث فيه عن نفسها بضمير الغائب قد أملت مادته على أحد النساخ في ذلك الزمن)، كما يشير إلى كيف أن سيرتها الذاتية عمل يتحدث باسم المهمشين المحرومين من الصوت، ويعيشون على هامش الحدود الاجتماعية والسياسية المعترف بها.

[وفي اليوم التالي أُحضرت إلى مقر رئيس الأساقفة حيث تجمع عدد كبير من القساوسة الذين كانوا يزدرونها وينعتونها بالعاهرة والمهرطقة ويقسمون بأغلظ الإيمان بأنها يجب أن تُحرق.]

(كتاب مارجري كمب، الفصل ٥٢)

أيضًا نجد كونها امرأة وأم من المسائل التي لها صلة بهذا السياق؛ فهي تتحدث باسم فئة من الناس قدمت الكثير دون أن تحظ بأي نوع من الاعتراف والتقدير من قبل الكنيسة. ويركز الكتاب على شعورها بأنها تمر بتجربة روحية، بعيدًا عن الكنسية التي تريد اضطهادها. وعلى ذلك النحو نرى في كتاب مارجري

كمب صوتا كثيرا ما نسمعه في الأدب الإنجليزي، وهو صوت الفئة المهمشة التي لم يكن يسمح لها بالحديث، نسمعه الآن بشكل جديد ومن موقف جديد. إن ظهور هذا الصوت إنما يمثل أو قل: ينقل لنا صورة التغيير الواسع الذي كان يمر به المجتمع في ذلك الوقت. فمارجري كمب المرأة تدخل ساحة الكتابة الأدبية، وهي ساحة كانت مقصورة في الأغلب الأعم على الرجال، وتعبر بذلك عن بداية دخول مجموعة من الأصوات الجديدة التي بدأنا نسمعها في الأدب الإنجليزي بدءا من النصف الثاني من القرن الرابع عشر، على الأخص حين بدأت الثقافة الشفاهية تتماس مع الثقافة الكتابية المتنامية. بذلك يصبح كتاب مارجري كمب، إضافة إلى كونه عرضًا شيقًا لحياة سيدة معزولة، دليلاً على وجود علاقة وطيدة بين النصوص الأدبية وتاريخ البلاد الذي كان يمر بفترة تغير عميق.

ومما يعكس هذا التغير العميق الذي كانت تمر به البلاد في العصور الوسطى هو التنوع الكبير في النصوص الأدبية، وهو ما يعكس عالمًا متنوعًا يزداد تنوعه زيادة مطردة. وقد يتبارد إلى الذهن أن مارجري كمب كانت تملي أدبها كما يفعل الأميون، ولكن مع إمعان النظر نجد أن قصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر" التي ترجع إلى عام ١٣٥٧ تنتمي إلى ثقافة راقية يكثر فيها التعليم. وهي قصيدة تعبر أيضًا عن فكرة التنوع تعبيرًا قويًا. فقد كتب شاعر الجاوين (وهو من لا نعرف اسمه أو هويته، ولكن يزعم مؤرخو الأدب أنه كتب ثلاث قصائد أخرى، وهي الطهارة والصبر، كان يكتب في العصر نفسه الذي كان يكتب فيه تشوسر، وهو أواخر القرن الرابع عشر، ولكنه كان يكتب بلهجة سكان الأجزاء الوسطى من بريطانيا وتحديدًا في شمال غرب هذه المناطق، وهي لهجة عن الإنجليزية تختلف اختلافًا كبيرًا عن اللغة الإنجليزية التي كان يكتب بها تشوسر، وهي لهجة من الصعب على القارئ الحديث التعرف عليها أو تفسير حروفها:

Is Kyng lay at Camelot vepon Krystomasse.

With mony lufflych lorde, ledez of pe best,

Rekenly of pe Rounds Table alle po rich breper,

With rych reuel oryzt and rechless merpes.

كان الملك هناك في كاميلوت في عيد الميلاد

في مَعيته الكثير من اللوردات والوجهاء ونخبة الفرسان،

وكذلك فرسان المائدة المستديرة النبلاء

يعربدون ويقصفون ما شاءت لهم العربدة والقصف.

إن وجود قصيدة واثقة مكتوبة بلغة محلية تقع بين لغات محلية متنوعة إنما هو دليل على قدرة الثقافة الإنجليزية على التنوع في ذلك الوقت. ولكن قصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر" تدين بالكثير للثقافة الأدبية الفرنسية. فالقصيدة تنتمي لقصص الحب الرومانسية، وهو لون من الأدب لــه خصائص ملحمية من حيث إنــه يصور مغامرات بطل يبحث عن هدفه. على أن الفرق الأساسي بين الملحمة وقصة الحب الرومانسية هو أن الملحمة تستقي أحداثها من الحروب القبلية (كما هو الحال في الفترة الأنجلوساكسونية)، فيما تركز قصة الحب الرومانية على أهمية ميثاق الشرف بين الفرسان. فالقصيدة بهذه المثابة مرآة، وإن كانت مرآة غير دقيقة، يشاهد من خلالها أحد أفراد الطبقة الحاكمة صورة مبالغ فيها للخبرات التي ينبغي أن يختبرها في الحياة، مشفوعة بنماذج من التصرفات التي ينبغي أن تصدر منه في المواقف الصعبة.

لقد نشأت قصص الحب (الرومانس) في العصور الوسطى في شكل سردي منظوم في فرنسا القرن الثاني عشر، ومنها انتشرت في بلاد أوروبية أخرى. لذا سنجد عند قراءة قصيدة "السير جاوين والفارس الاخضر"، أنها قصيدة تدين بكل شيء تقريبا لتأثير النماذج الفرنسية الأدبية على إنجلترا. في الوقت نفسه، يوجد نوع من التناقض نراه في كثير من الأحيان في استخدام البيئة الإنجليزية المكانية

واللغة الإنجليزية. فهي تنطلق في الأساس من أسطورة الملك آرثر. فجاوين هو الفارس المفضل في بلاط الملك آرثر (ويعتقد أن هذه القصة، وربما القصيدة كانت تروى في زمن أسبق عن الفارس لانسلوت). فالحديث عن قصص الملك آرثر قد يمكن الرجوع به حتى القرن التاسع الميلادي. ولكن رواية الملك آرثر التي تحول فيها آرثر إلى ملك رومانسي يعان بسحر مارلين الفاتنة، وردت في كتاب جيفري المونموثي Geofferey of Monmouth الذي كتبه باللغة اللاتينية في القرن الثاني عشر بعنوان "تاريخ ملوك إنجلترا". وقد ظهرت فكرة المائدة المستديرة أول ما ظهرت في عام ١١٤٥ في كتاب واسي المعنون "تاريخ إنجلترا Roman de Brut"، واستمرت قصة آرثر بعد ذلك في التطور في فرنسا إلى كتب السير توماس مالوري "موت آرثر" في القرن الخامس عشر، وكان يكتبها من مصادر فرنسية في الأساس ويمتاح من أفكار فرنسية. وقد حظيت قصة الملك آرثر بشعبية طاغية في إنجلترا ربما كان مرجع ذلك إلى أن القصة تركز على حالة الأمة وتعبر عن بروز ضرب من القومية الوليدة. كانت القومية في بداياتها الأولى حين ظهرت قصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر"، وكانت نزعة وطنية صاعدة في ذلك الوقت من الناحية السياسية والثقافية ومن الناحية الدينية أيضًا، ولم يكن الوقت قد حان لرؤية إنجلترا بوصفها جزءًا من شيء يتجاوز حدود الدولة القومية، جزءًا من نظام كبير يعينه الميثاق الفروسي الذي يناط به الدفاع عن العقيدة المسيحية واستعادة أورشاليم إلى الحياض المسيحية بعد أن وقعت في أيدى المسلمين مرة أخرى في عام ١١٨٧). إن جذور العنف في كثير من نصوص الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى إنما نلتمسها في الحروب الصليبية، تلك الحروب التي اتخذت من قصة الملك آرثر الأسطورية مثالها في القيادة العسكرية.

تبدأ قصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر" في كاميلوت. ففي يوم رأس السنة يدخل شخص قاعة الملك؛ شخص عملاق الهيئة وأخضر اللون من رأسه حتى قدميه. يعلن الفارس الأخضر نوع من التحدي مقتضاه أن يأذن هذا الفارس

الأخضر لفارس من فرسان المائدة المستديرة أن يضربه ضربة عنيفة بالفأس نفسه الذي يحمله هذا الفارس الأخضر بشرط أن يقبل من يقبل هذا التحدي أن يتلق من الفارس الأخضر ردًا على الضربة في غضون عام ويوم. وينبري لـــه آرثر طالبًا قبول التحدي ولكن جاوين يرجوه أن يخرج للرجل. ويضرب جاوين الفارس الأخضر ضربة تطيح برأس الفارس الأخضر، ولكن الفارس الأخضر يلتقط رأسه من على الأرض ويذكر الجميع بالتحدي في العام المقبل ويمضي في طريقه. ويمضي العام، وينشط جاوين في طلب الفارس، ويتوقف عند قلعة حصينة لملك، ويطلب الراحة لدى سيدة القصر، ويقع في حب مضيفته. ثم يجد الفارس الأخضر الذي راح يسخر من جاوين، ثم ينتهي الأمر بضربة خفيفة من الفارس الأخضر على عنق جاوين. ويكشف الفارس الأخضر عن شخصيته، ويعرف جاوين أن الفارس الأخضر هوصاحب القصر، وهو الذي ابتدع التحدي، ووضع صاحبة القصر الجميلة في طريقه ليمتحنه، ويختبر مقدار الفروسية لديه. وينجح جاوين في الاختبار في كل ما لقيه ومر بـــه فيما عدا شيء واحد: فقد سكت عن هدية تلقاها من السيدة وهي عبارة عن حزام سحري.

من الممكن أن نستوحي المعاني الكثيرة في شخصية السير جاوين، ولكن المغزى الأكبر يكمن في اختبار الفارس؛ فهو اختبار مزدوج، اختبار لشجاعة جاوين واختبار لشرفه. وقد وجدنا كيف كان البطل يوضع موضع الاختبار في النزال، ولكن في قصيدة "السير جاوين والفارس الأخضر" يصبح البطل موضع اختبار لجل الخصال التي تحدد شخصيته. فهو يعيش من أجل قيمة أو مثال من قيم القصر وأمثلته أو من قيم الفروسية وأمثلتها. ويأتي الجنس في القصة ليخلق التوتر: فقد كان من الممكن أن يستسلم جاوين لإغراء مضيفته. والحق أن نفسه حدثته بذلك. على أن القارئ ينبغي عليه أن يتأمل الفجوة الكائنة بين المثال المتصل بالقصر والمثال الأدبي وواقع الرغبة الجسدية. كما لو أن الواقع الأرضي يتحدى البنية كلها المستقاة من ثقافة العصور الوسطى. إن القصيدة تستكشف طبيعة وحدود

الاستقامة الشخصية، وتخلص إلى قدرة البطل على امتلاكه المعرفة بذاته. وبعبارة أكثر عمومية، رغم أن خبرة القصيدة قد توصف بأنها تنافس بين الشكل الأدبي القصصي، بتركيزه على السلوك المستوحى من القصر والذي قدم مع قدوم اللغة الفرنسية، وصوت محلي لا يرتاح في الواقع مع هذه البينة السردية المستوردة. بهذه المثابة يرجع شارع الجاوين صدى ما رأيناه في كتابات جوليان نورتش ومارجري كمب.

يعمل الكُتَّاب الثلاثة في إطار جملة من القيم المستوردة – توجهات الكنيسة أو توجهات القصر – ولكن الكُتَّاب الثلاثة أيضًا قلقون أمامم مثل هذه المؤسسات، وسلطات هذه المؤسسات. ومما لا شك فيه أن الكتاب الفرنسيين في ذلك الوقت كان يعبرون عن قلقهم إزاء قسوة ولا واقعية المثل الدينية ومثل الطبقة الحاكمة، ولكن في حالة الكتاب الإنجليز كان الإفصاح عن موقف مختلف يأخذ بطبيعة الحال شكل التأكيد على صوتهم الخاص. والحق أن أحد أبسط طرق التفكير حول الأدب الإنجليزي في العصور الوسطى هو أن نراه على أنه مواجهة بين الأشكال القارية المستوردة واللغة، وحيوات الإنجليز. وليس ذلك بأكثر وضوحًا منه في أعمال تشوسر.

جيفري تشوسر ووليام دنبار وروبرت هنرسون

علينا ألا ننسى أن الأدب في العصور الوسطى، أو قل أغلب الأدب في العصور الوسطى، كان منطقة يهيمن عليها أصحاب النفوذ، أو أفراد الطبقة الحاكمة الذين في يدهم مقاليد الحكم. على أن دخول أصوات جديدة في هذا الأدب كان مؤشرًا على أن الأدب في تلك الفترة كان يستجيب لتيارات التغيير، بل إنه هو نفسه كان يسهم في إحداث تيارات التغيير تلك. انعكس هذا التغيير في النهضة التي حدثت في اللغة الإنجليزية نفسها كلغة أدبية، وفي تطور اللغة المحلية التي أصبحت تعبر عن الإحساس الجديد بوجود هوية وطنية متميزة، في مقابل اللغة الفرنسية

النورماندية أو اللاتينية وما يرتبطان به من هموم قارية. حدث ذلك في مراحل كثيرة من مراحل تطور الأدب الإنجليزي: أن تظهر أصوات جديدة تعين البلاد على معرفة هويتها وتحسس طريقها. في بعض الأحيان يحس الناس أن هذه الأصوات فظة غليظة وعامية منبتة الصلة عن الفصحى، لغة عامية مستوحاة من اللغة التي يتسخدمها الناس في الحياة اليومية، أو أقرب إلى اللغة التي يستخدمها الناس في الحياة اليومية. يسمع الناس هذه اللغة فجأة في سياقات غير متوقعة، ومناسبات غير مألوفة. وليس هناك مؤلف مثل تشوسر Chaucer في تاريخ الأدب الإنجليزي كله ينطبق عليه هذا الذي نقوله.

كل ما نعرفه عن حياة تشوسر يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه كان شديد الولاء للنظام القائم؛ ففي شبابه كان يعمل في قصر الأمير ليونل ابن الملك إدوارد الثالث، ولذلك فربما كان قد درس القانون، ويرجح أنه زار إسبانيا في مهمة دبلوماسية، ولكنًا متأكدون من أنه كان فارسًا من فرسان القصر الملكي بدءًا من عام ١٣٦٧، وكان في معية جيش الملك في فرنسا في عام ١٣٥٩، وزار إيطاليا بعد ذلك بين عامي ١٣٧٢ و١٣٧٣، وربما قابل هناك الكاتبين والعالمين بترارك وبوكاشيو. دخل تشوسر أيضًا البرلمان وتقلد مناصب مختلفة في بلاط الملك ريتشارد الثاني. قد يعطينا ذلك انطباعًا بأن الرجل كان منسجمًا مع عصره، متسقًا مع مجتمعه، ولذلك ليس من الغريب أن نجد أن تشوسر حين بدأ الكتابة في الفترة الأولى من حياته كان يمتاح من المصادر الفرنسية، ويقلد الأشكال الفرنسية في الكتابة. ظهر ذلك عنده في كتابه المعنون "كتاب الدوقة The Book of the Duchess" الذي كتبه في عام ١٣٦٠ وهي قصيدة يرثي فيها تشوسر زوجة جون أوف جونت، ويظهر ذلك مرة أخرى في ترجمته لأحد قصص الرومانس الفرنسية المكتوبة نظمًا، وكانت بعنوان "قصة الوردة The Romaunt of the Rose" (ربما في عام ١٣٦٠)، ويقال إن تشوسر كتب جزءًا كبيرًا منها.

تتبع القصيدتان تقليدا شعريا كان معروفا في العصور الوسطى باسم الحلم الرؤية. في شعر الحلم الرؤية ينام الشاعر، عادة في صباح أحد أيام شهر مايو، وفي الحلم يقابل أشخاصا حقيقيين أو يقابل أفكارا مجردة ولكنها تجسدت على هيئة أشخاص من البشر، فيعيش الشاعر حياة عريضة إما أن يتصرف فيها البشر كما ينبغي أو يخفقون في تحمل تبعات الحياة. يمكننا القول إذن إن شعر الحلم الرؤية أدب يعكس قيم البلاط الملكي أو يعكس قيم الفروسية؛ فالحلم يكشف عن النموذج الذي كان ينبغي أن يسير عليه الناس في عالم الواقع، ولكن ذلك لم يحدث أبدًا. ينطلق تشوسر من هذا التقليد في قصيدتيه التي ذكرناهما، وينطلق منه في قصائد أخرى منها "برلمان الطيور Parlement of Foules" التي كتبها بين عامي ١٣٧٢ و ١٣٨٦، و"بيت الشهرة The House of Fame" التي كتبها بين عامي ١٣٧٩ و ١٣٨٠، وفي مقدمة "أسطورة النسوة الطيبات" التي كتبها بين عامي ١٣٧٢ و ١٣٨٦. وقد يدفعنا غرامه بهذا التقليد إلى أن نزعم أن تشوسر كان سعيدًا بالعمل في إطار قيود النماذج الأدبية المستوردة، ولكن القارئ الذي يُمْعِن النظر في هذه القصائد يستشعر عمقًا أبعد مما يظهر من القراءة السطحية. يتسم شعر الحلم الرؤية بالتوتر دائمًا، لأن هذا الشكل الأدبي بالتحديد معني بنقل المفارقة الكائنة بين المثل العليا والضعف البشري الذي يسبب الإخفاق في الاضطلاع بهذه المثل العليا. ونحن نعرف أن من أشهر أنواع الضعف هي: الضعف إزاء النساء والضعف إزاء المال. ولكن قد يسعنا أن نزعم أن شعر الحلم الرؤية الذي كان يكتبه تشوسر لـــه بعد نفسي أكثر تعقيدًا، ويتمثل هذا البعد النفسي المعقد في أن هذا الشعر ينقل لنا إحساسًا عميقًا برغبات مستقرة في اللاوعي. وقد يبدو من الشطط أن نفرض مفهومًا من مفهومات العصر الحديث على قصائد تشوسر، ولكن شعر تشوسر يزيد فعلاً وعينا بتنوع الشخصية الإنسانية مما قد يقوض أي انطباع سطحي عن مقصد الشاعر أو رسالته الأخلاقية، وهو تنوع يعكس عبقرية الشاعر الفنية واللغوية أيضًا.

هناك، إذا اتجاهين مهمين في أعمال تشوسر. من جهة نراه يمتاح من التراث، ومن تقاليد مجتلبة: فهو يعمل في إطار شكل مستقر حصل عليه – في الأغلب الأعم – كاملاً مصحوبا بطريقة مستقرة أيضًا في فهم العالم. ومن جهة أخرى نراه يمنحنا إحساسًا جديدا، ودوافع جديدة، وطرائق جديدة في التفكير في الحياة يبثها في الاشكال القديمة. يرجع ذلك في الغالب إلى استخدامه للغة، وربما الأسهل علينا أن نفهم ذلك عندما نقرأ "قصدة الوردة"، فيرجح النقاد أن تشوسر قد ترجم القسم الأول من القصيدة ويزيد على ١٧٠٠ بيت، ولكن سواء ترجم تشوسر هذا الجزء أو ألفه فإن ما يعنينا هنا هو أن الترجمة ليست نقلا مباشرًا لما يقال في عدد مكافئ للكلمات في لغة أخرى؛ الترجمة فعل لأنها تحول النص، وفي تحويلها للنص، كما حدث في "قصة الوردة"، تعرض أمامنا منظومة كاملة في التفكير المألوف في اللغة الإنجليزية، وهي منظومة لا نجد لها نظيرًا في اللغة الفرنسية. ومن ثم فإن تشوسر حين يكتب بالإنجليزية إنما يعتمد، حتى وهو يتبنى، طرائق أدبية أجنبية، ويعمل فيها تغييرًا وتبديلاً حتى تعكس الهموم الثقافية والتاريخية المتصلة بأبناء اللغة الإنجليزية، ولا ينسى – رغم ذلك – أن يعرض لمقدار أكبر من الهموم المحلية الخاصة.

يظهر ذلك في المرحلة التالية من مراحل تطور تشوسر في الكتابة، لا سيما عندما بدأ يمتاح من النماذج الإبداعية في الأدب الإيطالي. ففي الفترة بين عامي ١٣٧٢ و١٣٨٦ كتب تشوسر "برلمان الطيور"، و"بيت الشهرة"، و "ترويلس وكريسيدا"، و"أساطير النسوة الطيبات". لقد قرأ تشوسر قصصًا من الأدب الإيطالي، وتأمل في أشكال هذا الفن القصصي، وأعانه ذلك على التصدي لقضايا أساسية عن الحياة. ولكن تشوسر – في الوقت نفسه – كان يكتب بلغته التي ابتدعها لنفسه، وكان يريد لهذه اللغة أن تكون جديدة مختلفة. وفي ترويلس وكريسيدا (وكتبها في الثمانينيات من القرن الرابع عشر) – على سبيل المثال – نجد حديثًا عن ضرب من الحب يسمونه حب القصور أو حب الفرسان كما يحلو لبعضهم أن

يطلقون عليه، ثم تأتي التعقيدات التي يسببها الصدام بين الرغبات الجنسية البشرية والقيم النبيلة المتصلة بالفروسية. ولكن الجديد في قصيدة تشوسر مصدره في الغالب تلك الطريقة التي يطرح تشوسر من خلالها الشخصيات، وتظهر بالتدريج شخصيات ناضجة مكتملة مثل ترويلس وكريسيدا، كما نرى في القصيدة إشارات واضحة على حقائق نفسية متعلقة بالحب. في وسعنا أن نقول إن تشوسر عندما أعاد كتابة قصة ترويلس وكريسيدا المعروفة إنما كان يسهم في موجة أوسع من التغيير الثقافي التي تدل عليها نصوص أخرى وبراهين تاريخية أخرى، كما إنها تدل على تحول تدريجي نحوطريقة جديدة في التفكير لا تلبس أن تزداد أهميتها في المجتمع الغربي على امتداد القرون الكثيرة بعد ذلك.

ويستمر تشوسر في تطوير أدواته في المرحلة الثالثة من حياته الأدبية، فنراه بوضوح وهو يحطم القوالب الموروثة، ويخرج علينا بأعمال جديدة تتجاوز الزمن الذي كُتبت فيه. تتلخص أطروحة "حكايات كانتربري" في أن الحجاج وهم في طريقهم إلى ضريح توماس بِكِتْ في كانتربري راحوا يتسلون بالحكي: فالقصص الأربع والعشرين المحكية تؤلف أقل من خمس العمل الذي كان مخططًا لــه. ولكن كل حكاية عبارة تضيف غوصًا في شخصية المتحدث، وأما المقدمة العامة (البرولوج The Prologue) فتزود القارئ بمعلومات مسلية عن شخصيات الحجاج. على الإجمال نستطيع أن نخرج من حكايات كانتربري بصورة غاية في الحيوية عن التنوع البشري في إنجلترا في العصور الوسطى. ولا يستطيع القارئ الذي لا يتحرى الفهم الوقوف على العناصر الشكلية الأعرافية التي تمكنه من فهم العمل بوصفه وحدة مكتملة، وكذلك فهم الخطة التي تصورها تشوسر لكل حكاية على حدة. فالسياق الذي جرت فيه هذه الرحلة هو الأهم من كل شيء. فالرحلة تضم أفرادًا من جميع ألوان الطيف الاجتماعي الإنجليزي، وجميع الطبقات الاجتماعية في إنجلترا (أمامنا ثلاث طبقات اجتماعية، أو قل: ثلاث جماعات اجتماعية: اللوردات والقساوسة والعمال، ويضيف إليهم تشوسر طبقتي الحضريين

والمتخصصين)، ولكن هؤلاء الأفراد – على تنوعهم الاجتماعي – فإن ما يوحد بينهم جميعا هو إحساسهم بوجود هدف ديني واحد يزبط بينهم في الحياة. وأما الحكايات المنفصلة فإن كل حكاية تنتمي إلى شكل من الحكي كان شائعا في الماضي، فهناك الأمثولة والحكاية الخرافية والموعظة الكنسية. ومن الملاحظ أن القصص تُروى بطريقة حماسية، وتركز – من ثم – على الضعف البشري، ويترِكنا الكاتب بانطباع غالب مفاده أن هناك فجوة بين الأشكال الأدبية الراقية والفوضى الغريبة التي تشيع في الحياة. ويعود بنا ذلك إلى الفكرة الرئيسية التي كانت كامنة في عقل المؤلف ككل، وهي أن هناك فجوة بين المثال الديني الذي تبني عليه الرحلة والحقيقة الواقعية التي يحياها كل حاج من أولئك الحجاج.

وقد يقول قائل: إن هذه الفجوة موجودة في كل مرحلة من مراحل التاريخ البشري، ولكن ما يهمنا هنا في حكايات كانتربري هو أننا أمام تطلعات اجتماعية ودينية لناس عاشوا في القرن الرابع عشر، وأيضًا أمام ضعفهم الدنيوي والديني الذي كان سمة أساسية في المجتمع في ذلك والوقت. إن النص –شأنه في ذلك شأن أي نص آخر – لا يمكن أن يكون منبت الصلة عن الفترة التي أنتجته: من هنا يحسن بنا أن نفهم أواخر القرن الرابع عشر من خلال البحث عن الرغبات الخاصة ومواضع الضعف في ذلك العصر في جملة من الظروف المحيطة. إن اللغة المحلية القوية التي كُتبت بها القصيدة لها أهمية قصوى في هذا الصدد؛ بمعنى أن هناك ثرثرة تصدر من أصوات متعددة، أو قل سلسلة من الأصوات المختلفة والمتنافسة تصدر من شخصيات تلتئم حول إحساس بهدف مشترَك في رحلة مشتركة؛ إنهم يتحدثون بصوت واحد بوصفهم حجاجًا، ولكنهم يخفقون في إدارة الحديث فيما بينهم حين يتحدثون بوصفهم ناسًا من الناس. إن التجربة التي يستخرجها المرء من كل قصة على حدة تعضد هذا الاتجاه، فكل قصة عبارة عن حكاية معقدة أحيانًا ومربكة في كثير من الأحيان، وكل قصة تتطور في إطار الشكل البسيط المتوارث لدرجة أن الحكاية الخرافية تستوجب أسئلة معقدة لا حصر لها.

والحق أن تشوسر معروف بقدرته الكبيرة على تصوير التنوع البشري والاجتماعي، وهو ما يغرينا بأن نصفه بأنه كاتب منفتح على تنوع الحياة إلى أقصى درجات الانفتاح. من الواضح أن حكايات كانتربري تتميز بنبرتها الفكاهية والمتسامحة، كأن تشوسر كان يجد تسلية في السلوك البشري ولا يجد ما يحنقه أو يدعوه إلى الاكتئاب. هذا موقف يتسق مع معتقدات تشوسر الدينية؛ فهو يعتقد أن الكمال الأسمى لا يوجد إلا في السماء، لأن الكمال لله وحده، وأن الضعف البشري أمر ليس عنه محيص، وأن الرد على هذا الضعف هو الضحك، والسخرية منه. وإذا كان هذا هو موقف تشوسر، فقد حان الوقت أن نذكر أنفسنا بأن النصف الثاني من القرن الرابع عشر كان الفترة التي بدأت تزداد فيها رقابة سلطة الكنيسة على البشر والخلق. نلاحظ أنه في الوقت الذي بدأت الكنيسة تشدد قبضتها على سلوك الناس كان تشوسر يضحك ويسخر، وكان قانعًا بهذا الضحك وتلك السخرية. ولكن مهلاً، ففي حكايات كانتربري موقف أكثر تعقيدًا من الضحك والمزاح، فهي في النهاية قصيدة، رغم شعبيتها الطاغية، كتبها رجل يدين بالولاء للقصر الملكي. كان مزاح تشوسر دافئًا وكريمًا، ولكنه كان في الوقت نفسه مزاحًا مؤلمًا لا يقصد به تشوسر إلى أحد بعينه (خذ المحضرين Summoners على سبيل المثال)، الذين قد يحكم عليهم بأنهم تهديد للنظام القائم. إن ما يشيع في القصيدة هو افتراض يقول: إنه رغم أن الناس لهم إخفاقاتهم، فإن كل العقلاء – بما في ذلك القارئ – يشترك نفس القيم الأساسية التي يشارك فيها الشاعر. ربما يتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في موقفه من زوجة باث، وهي سيدة قوية ومستقلة الشخصية لم تخش الحديث عن نفسها بكل حرية، راحت تتحدث عن تجربتها في الزواج متحدية السلطة الكنسية، وهي في مقدمة سيدة باث تقول:

إن تجارب الحياة تكفيني إذا تحدثت عن الشقاء الكامن في الحياة الزوجية. ولو لم يكن لرأيي هذا سند في الكتب. وسادتي الكرام: إنني منذ أن بلغت سن

الثانية عشرة تزوجت من خمسة أزواج عند بوابة الكنيسة (والحمد لله الأبدي الأزلي على ذلك! إن صح أن نسمي هذه الزيجات المتكررة زواجًا (١- ٦).(*)

ولكن نبرة الراوي هنا لا تعكس ضحكًا متسامحًا طالما كان الضحك على حساب سيدة تجرأت وتحدثت بشكل مختلف عن المألوف وسيدة لا تعرف مكانها. إن الراوي هنا يتبنى طريقة نحس منها أنه ينتقص من نفسه، فهو يريدك أن تحس أنه راوٍ فاشل؛ وأن حكايته الأولى مقتضبة لأن المضيف قاطعه لأنها في رأيه حكاية فقيرة لا تتسق مع جلال الرحلة. إن هذا الانتقاص من الذات يتسق في الواقع مع الموقف المفارق الذي يتلخص في أنه بينما يتظاهر الراوي بأنه يضحك على سخف البشر وحمقهم، فإنه متعصب ولكن بطريقة مختلفة. إنه جزء من نوع من خفة اليد الأيديولوجية في حكايات كانتربري، يتناول فيه تشوسر القيم التي يؤمن بها والتي يؤمن بها القصر أيضًا بوصفها القيم التي ينبغي لكل فرد أن يؤمن بها. في المنطقة نفسها، هناك شعور عميق بأهمية التدرج الهرمي الذي يشيع في الحكايا كلها؛ فهناك الفارس الذي يروي الحكاية الأولى، وهو بذلك على قمة الهرم الاجتماعي، ويعاملها الراوي بما يستحقه من الاحترام. من ثم، ما يظهر في القصيدة ككل ربما نوع من التأكيد على صورة إيجابية على نحو من الأنحاء للعصور الوسطى. يعضد ذلك حقيقة مفادها أن تشوسر يستبعد أي دليل لا يرتاح له، ومن شأنه أن يشيع القلق في الأمور. كانت تلك فترة دموية وعنيفة، لم ينج من الخوف فيها ملك من الملوك، ولم ينج فيها ملك من الشعور بالاستقرار على عرشه، ولكن القصيدة لم توح بأي شيء من القلق في إنجلترا (فلم يأت الكاتب على ذكر ثورة الفلاحين مثلًا؛ ولا على ذكر خلع الملك ريتشارد الثالث عن العرش في عام ١٣٩٩ مما أفضى إلى الحرب الأهلية الطويلة التي يعرفها الجميع بأنها حرب الورود). على النقيض، عضدت حكايات كانتربري، وبل وأسست لفكرة وجود

(*) حكايات كانتربري لجيفري تشوسر، ترجمة وتقديم د/ مجدي وهبة ود/ عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص: ١٨٣. (المراجع).

إنجلترا مستقرة، أو عالم من النوع الذي نصبو إليه، وكنا نتمنى أن يكون موجودًا.

بطبيعة الحال يبدو ذلك مكونًا لسلسلة من التحفظات حول تشوسر، ولكن ذلك ليس أوانه. والحق أن قدرا كبيرا من قدرات تشوسر ككاتب كامنة في طريقته في السعي إلى تحقيق نوع من التوافق. وقد تناول هذا الفصل تلك الأصوات الجديدة التي كانت تشكل تهديدا للنظام القائم. إن ما يلفت النظر في أعمال تشوسر حقا هو أن هناك أصواتا جديدة أصبح لها الحق في الحديث والتعبير عن نفسها أكثر مما فعل أي كاتب آخر في تلك الفترة، ومع ذلك فإن هذه الأصوات كانت تتحرك في فلك تشوسر وقدرته العجيبة على التحكم في أدواته وفنه. على سبيل المثال: نجد أن تشوسر منح النساء مساحة أكبر للتعبير عن أنفسهن من المساحة التي يتيحها لهن المجتمع البطريركي المحافظ، مما فتح أمامهن مناطق لتجميع الخبرات والتعبير من خلالها عن رغباتهن. ولكن تشوسر أيضا يتيح المجال أمام آمال رمز متطلع ولا يكف عن الحركة مثل فرانكلن، كما يتيح المجال أمام المطالب الاجتماعية لرئيسة دير الراهبات وتواضع القس، بالإضافة إلى النقد اللاذع للفساد الكنسي. بذلك كلــه، نستطيع أن نقول إن حكايات كانتربري عمل أدبي يتطلع للمستقبل، ويحقق في الماضي، وفي معرض التفاوض بين الحاضر والماضي، يظهر صوت جديد، وهو الصوت المحافظ المتزن الذي سيظل هو الصوت السائد في الثقافة الأدبية الإنجليزية لمئات السنين.

وبهذا العرض الفكري من الممكن أن نتحدث عن أعمال عدد من الكتاب يشار إليهم إجماليًا باسم "التشوسريون الإسكتلنديون Scottish Chaucerians"، ومن هؤلاء جافين دوغلاس ووليام دنبار وروبرت هينرسن، وهم من أهم الأسماء في هذه المجموعة، وكتبوا أعمالهم في القرن الخامس عشر. على أن مصطلح "الأسكتلنديين التشوسريين" مصطلح خادع، ففي أعناقهم دَيْنٌ ما لتشوسر معترف بــه في أعمالهم، كما في قصيدة جيمس الأول "كتاب الملك The King's Book" التي تعزف على "حكاية الفارس The Knight's Tale"، ولكن الأكثر دقة أن ننظر

إلى هؤلاء الكتاب على أنهم جزء من تراث مستقل عن الأدب الشعري الإسكتلندي. ما نراه في دوغلاس ودنبار وهنيرسن هو الضرب نفسه من التجربة مع الشكل الذي يُوجد في تشوسر، ولكن هذه التجربة تصبح أكثر قوة عند استخدامها اللغة المحلية الإسكتلندية.

يقدم هنرسن مزيجًا من الهجاء والضحك من الحمق البشري، كما نقرأ في ترجماته لقصص إيسوب الخرافية. على أن دنبار كاتب نُحِس فيه انتماءً أكثر إلى القصر الملكي، يكتب الأغاني الدينية، ولكنه ينتج أيضًا القصائد الرسمية للاحتفاء بزواج جيمس الرابع، كما يضمنها شكاوى بسبب نقص العطايا التي يريد أن يأخذها من القصر. ربما كانت ترجمة دوغلاس لملحمة الأنيادة لفرجيل إلى اللغة الإسكتلندية هي التي تخبرنا الكثير عن التغير الثقافي في هذه الفترة، فليس من اليسير أن يجد الكتاب حيزًا لأصوات أخرى في نصوصهم، ولكنهم أيضًا يجدون طرقًا للاستفادة من أنواع التراث المختلفة في لغة محلية قوية، لغة يمكن أن تصل إلى الماضي وتسير عبر القارة الأوربية؛ لكي تستوعب التأثيرات الجديدة. بهذه الطريقة فإن "التشوسريين الإسكتلنديين" لا يتبعون أو يقلدون تشوسر، ولكنهم مثله يشعرون بمدى التغير الذي صاحب إعادة اكتشاف الكلاسيكيات في القرن السادس عشر عن طريق كتاب مثل وات وسري.

وليام لانغلاند والمسرح في العصور الوسطى وتوماس مالوري

إن كتابات تشوسر تتسم بالرصانة والرزانة والهدوء، ولذا فالقارئ لا يحس فيها بوجود توترات سياسية كبيرة بعد قراءة أعماله. في حين نجد أن كتابًا آخرين يعكسون التوترات الكبرى التي حدثت في مجتمع العصور الوسطى. كان وليام لانغلاند من أولئك الكتّاب – وهو مؤلف قصيدة "دعامات الفلاح" – الذين يدهشوننا بكتاباتهم التي تنطلق من شكل تقليدي، وكان يتأمل العالم من حوله ويرى أمورًا

تبرر لـــه الاهتمام بها. إن "دعامات الفلاح" – وهي قصة رمزية مكتوبة في الشعر المسجوع – لها ثلاث نسخ عكف لانغلاند على تنقيحها في غضون خمسة وعشرين عاما من ستينيات القرن الرابع عشر 1360s وحتى عام ١٣٨٦). إن الشاعر – في قصيدة يمكننا أن ندرجها ضمن قصائد حلم الرؤية – ينام في أحد أيام شهر مايو ويحلم بحشد من الناس في حقل، وهو حقل يحده برج، وهذا البرج هو موطن الحقيقة، وتحده أيضًا زنزانة أو سجن محصن، وهذا السجن المحصن هو مسكن الخطأ:

رأيت برجًا على قمة التل غاية في الجمال؛

تحته برج محصن وتحته واد صغير،

وتوجد تحته قنوات مرعبة ومشهد مرعب.

وجمع كبير من الناس من مختلف المشارب

فيهم الفقير وفيهم الغني

يروحون ويجئون كما يفعل الناس منذ الأزل.

(المقدمة، ١٤ – ١٩)

في الحقل يوجد جميع الناس: المتواضع ورفيع المنزلة، والأمين والخائن، والكريم والوضيع. وتوجد سيدة آية في الجمال تمثل الكنيسة المقدسة، ومنشغلة في شرح أمور معينة للسابح في دنيا الخيال؛ فهو يسألها عن وصية المسيح؛ وتجيبه السيدة بأنه عليه أن يحب الرب، وأن يعمل الطيبات، وأن يكره النفاق والخداع. وتمضي القصيدة فتفضح الفساد، ويظهر الحالم برؤية أخرى، عن الخطايا السبع، وهنا وفيما يسعى إيفريمان في البحث عن الخلاص، يمضي في رحلته إلى الحقيقة. وفي نهاية القصيدة يعد نفسه للمواجهة الكبرى، ولكن في تلك اللحظة يستيقظ من نومه، ويدرك، لفرط حزنه، أن العالم هو هو لم يتغير.

في وسعنا أن نفهم بسهولة أن القصيدة قصة رمزية دينية، ولكن القارئ يلمس في هذه القصيدة أيضا مشكلات لانغلاند مع مجمتمع فاسد ويزداد فسادا مع الأيام، ومجتمع معقد يزداد تعقيدا مع الأيام. هي في واقع الأمر قصيدة محافظة مغرقة في ذلك، فيها تحصل صدمة لانغلاند بما يواجهه، فيرغب في إعادة التأكيد على قيمة القيم التقليدية وأهمية الإطار الأخلاقي المستقيم. على أن الرسالة الدينية القوية التي تحملها القصيدة ليست هي التي تحدث تأثيرها في القارئ الذي يقرأ قصيدة "دعامات المجتمع"، وإنما ما يحدث تأثيره حقًا في نفس القارئ هو ذلك الإحساس بالتوتر بين أغراض القصيدة: البحث عن التماسك في عالم لم يعد يحس بالتماسك. لقد بدأت القبضة الأنغلونورماندية على البلاد تضعف بداية من عام ١٣٥٠، وبدأ يشيع إحساس مفاده أن هناك فجوة بين فكرة النظام، بما في ذلك النظام العقدي، وأحوال البلاد الواقعية؛ فتبدو الأمور كما لو كان الناس، من بين العناصر الثلاث التي تكون الأمة – الكنيسة والبلاط والشعب – كما لو كان الشعب – وهو في أخر هذه القائمة – يصبح أكثر ظهورًا على حساب العنصرين الآخرين. إن دور الشعب يظهر في القصيدة بوضوح، ويتأكد دوره أكثر. تطرح القصيدة رؤية يستولى عليها القلق والفزع من ذلك التنوع الرهيب في الحياة الإنجليزية في ذلك الوقت، عالم يفقد بوصلته الأخلاقية والاجتماعية، ولكنه في الوقت نفسه عالم يتأكد تنوعه من خلال المزج بين الحلم – الرؤية والاحتجاج الاجتماعي، والسرد الإنجيلي الطابع، والرمز الشعري، ومن خلال الاستخدام المكثف للغة الإنجليزية.

كان شاعر الجاوين وتشوسر ولانغلاند من أهم شعراءِ النصف الثاني من القرن الرابع عشر. وقد نتوقع من هذا التطور ظهور أدب قومي يتكئ على أساس متين. على أن ما يدعو للعجب أن هذا العصر – القرن الخامس عشر – يخلو أو يكاد يخلو من الكتاب الكبار، وبالتالي يخلو أو يكاد من النصوص المهمة. والحق أن الأدب الإنجليزي لم يشهد ازدهارًا حقيقيًا إلا بعد عام ١٥٠٩ وهو العام الذي وصل فيه الملك هنري الثامن إلى العرش. كان هنري الثامن من المحرضين إلى

ما يسمى بالإصلاح الإنجليزي، وهو الإصلاح الذي انفصلت فيه الأمة الإنجليزية والكنيسة عن روما. ومن حقنا أن نتوقع من هذه الحادثة وحدها أن عهد الملك هنري الثامن ومن جاء بعده من أهم الفترات في تاريخ الثقافة الإنجليزية، فهي الفترة التي وقع فيها التغيير الجذري؛ تشكلت الثقافة الإنجليزية موجة إثر موجة، وتغيرت طرق التفكير حول العالم مرة إثرة الأخرى. وعلى النقيض من ذلك نجد أن القرن الخامس في إنجلترا يشهد الحروب الأهلية، وشيوع الفوضى في كل أرجاء البلاد، مما لم يشجع على ظهور أعمال مهمة، ولا على ظهور كتاب مهمين. على أن النشاط الأدبي لم يتوقف، فقد كان هناك نشاطًا أدبيًا كبيرًا، وذلك في جزء منه بسبب ازدهار الاقتصاد في كثير من المدن الإنجليزية. ازدهر الأدب الشعبي ازدهارًا كبيرًا في تلك الفترة، وشاعت الأغنية في كل حقبة من القرن الخامس عشر، بشقيها الدنيوية والدينية، وشاعت الأناشيد، وشاعت أكثر منها مسرحيات الألغاز، والتي كان يطلق عليها في كثير من الأحيان "مسرحيات المعجزة"، أو مسرحيات المسلسلات لأنها كانت تروي سلسلة من المعجزات التي تحققت في حياة وموت المسيح.

كانت هذه المسرحيات تنطوي على حبكات تجسد القصص التي ينطوي عليها الكتاب المقدس، مع التركيز الشديد على محاكمة المسيح، وموته وقيامته. وبحلول منتصف القرن الرابع عشر كانت هذه المسرحيات تعرض في المدن الكبيرة في إنجلترا (وأيضًا في في سائر المدن الأوربية). كان الرجال هم الذين يمثلون في هذه المسرحيات، وكان هؤلاء الرجال أعضاء في النقابات التجارية، وكانت كل نقابة من هذه النقابات تقدم الفنانين الذين يتخصصون في عرض قصة بعينها من قصص الكتاب المقدس. كانت هذه المسرحيات تمتع الجمهور، وتلقنهم دروسًا في الدين، وتشيع فيهم روح الكبرياء الوطني، وتشجعهم على مواصلة النشاط التجاري. ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يستمر؛ فقد لقي معارضة قوية من قبل رجال الدين البروتستانت في السبعينيات من القرن السادش عشر، ولكنها

في الواقع كانت تشهد اضمحلالاً تدريجيًا قبل هذا التاريخ، وبالتحديد مع بداية حركة الإصلاح (حركة الإصلاح التي أعلنها هنري الثامن في ١٥٣٤، حين أعلن استقلال الكنيسة الإنجليزية عن السلطة البابوية). جاءتنا بعض أكثر النصوص أهمية، والتي توجد بين أيدينا الآن، من يورك وتشستر وويكفيلد. وإذا تذكرنا أن الصلوات الكنسية في ذلك الوقت كانت باللغة اللاتينية، وأن الإنجيل لم يُترجم إلى اللغة الإنجليزية حتى حلول عام ١٥٢٦ (توجد ترجمة أسبق تعرف باسم إنجيل لولارد، مرتبط باسم دون ويكليف، في أواخر القرن الرابع عشر)، نعرف أن الدراما التي كُتبت في العصور الوسطى تمثل إحساس الناس بأن لهم عقولاً تفهم كلام الله، كما أن لرجال الدين عقولاً تفهم كلام الله. والحق أن الكنيسة كانت تشجع على عرض هذه المسرحيات، ولكن في القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر كان رجال الدين أكثر عداءً لهذه العروض وتلك المسرحيات. وفي مسرحية الراعي الثاني التي كانت جزءًا من سلسلة ويكفيلد، نجد محاكاة ساخرة للمسيح الطفل في شكل الحمَل، مما يظهر أن تلك المسرحيات كانت تتجه شيئًا فشيئًا نحو التوجه العلماني. ونشهد في هذه المسرحيات، كما هو الحال في أثناء العصور الوسطى كلها، بروز صوت الناس، وقدرة هذا الصوت على الاختلاف مع السلطة الحاكمة، ولكن بدرجة لا يلحظها القارئ الحديث.

ربما كانت نبرة الصراع أسهل في التعرف عليها في مسرحيات الأخلاق التي شاعت في القرن الخامس عشر. فقد كانت هذه المسرحيات تتميز بالثواب الذي تحظى به الفضيلة، والعقاب الذي يقع على الرزيلة من أجل إنقاذ البشرية كلها. نجد ذلك في مسرحية قلعة الصبر *The Castle of Persever*ance، وهي من أطول هذا النوع من المسرحيات، ومسرحية البشرية *Mankind* (١٤٦٤). كانت الشخصيات في هذه المسرحيات خليطًا يمثل الخصال البشرية المجسدة، مثل الطمع، وأيضًا الشياطين – مثل الشيطان "بليال" على سبيل المثال – أو المهرجين الشريرين مثل ناوأديز *Nowadays* ونوت *Nought* في مسرحيات البشرية

Mankind. وكما يدل عليها الاسم، كانت مسرحيات الأخلاق تلقن الجمهور درسا في الأخلاق، أو نقدا للسياسة، كما نرى ذلك في مسرحية جون سكلتون " المهابة *Magnyfycence* (١٥٠٠ – ويذكر أن سكلتون كان شاعر البلاط الأول والمعلم الخاص لهنري الثامن). وفي أشهر مسرحياته التي بعنوان " إيفري مان *Everyman* يقدم سكيلتون درسًا حول التوبة قبل الموت. بطل المسرحية هو إيفري مان، يستدعيه الموت إلى القبر، وقبل أن يطوي الموت صفحة حياته بساعات قليلة يكتشف أن أعماله الصالحات فقط هي التي تصحبه إلى هذه الرحلة حيث يلقى وجه ربه ويشهد حسابه. على أن أكثر ما نتذكره في هذه المسرحية هو وجه الموت الكئيب الذي يأتي ليصحب إيفري مان إلى القبر، يأخذه عنوة من بين مفردات عالمه وأموره الدنيوية. وإذا كان الصراع في مسرحيات المعجزات يحدث بين المجتمع الذي تزداد علمانيته كل يوم، والسلطات الكنسية، فإن الصراع في مسرحيات المعجزات يكون بين مجتمع يزداد ثراء من الناحية الاقتصادية، والمعتقدات الأخلاقية التي يعتنقها رجال الدين في الكنيسة.

إذن نشهد في العصور الوسطى أشكالاً أدبية وأبنية اعتقادية تتشكل في الأفق، وتشتبك أحيانًا في صراع مع اللغة الإنجليزية، ونشهد أيضًا بأن اللغة والأدب يتغيران بالتبعية، كان المثال الأكثر شهرة ولفتًا للنظر على هذا التلاقح الثقافي هو كتاب *موت أرثر* للكاتب توماس مالوري (١٤٦٩ – ٧٠)، وهو معالجة مختلفة لأسطورة آرثر، ولكن من خلال عملية تثاقف عجيبة يعدها النقاد معالجة جديدة للقصة البريطانية كما اضطلع بكتابتها نفر من الكتاب الفرنسيين. إن مالوري يستعير الكثير من الشكل السردي الذي وقع عليه في ثلاثة نصوص فرنسية، ولكنه أيضًا يستفيد ربما من نصين إنجليزيين. إن الانطباع الأول الذي تخرج به من هذا العمل ربما هو أن مالوري يواصل الكتابة مستأنسًا بثقافة أجنبية، وحتى في أواخر القرن الخامس عشر، في قلب القصة نجد احتفالاً بقيم البلاط وفكرة الفروسية ونموذج الحب الراقي؛ كأن مالوري يناضل من أجل الحفاظ على قيم النخبة

الأرستقراطية، حتى بينما كانت هذه النخبة تضمحل، وبينما كانت إنجلترا ترزأ بالانتكاسات العسكرية في الخارج.

ولكن مع أن هذا العمل يرتد نحو الماضي في هذه الجوانب التي ذكرناها، فإننا لابد من القول إن هذا العمل كان يتطلع إلى المستقبل من خلال لغة النثر التي استخدمها الكاتب، فقد استخدم مالوري لغة نثرية قريبة الوشائج باللغة الإنجليزية الحديثة.

إذن نلمس من خلال ذلك كلــه علاقة رائعة في موت الملك آرثر بين خطاب الفروسية والخطاب العادي الذي يُستخدم في لغة الحياة اليومية، بهذه المثابة نلحظ أيضًا أن موت الملك آرثر كان أول الكتب التي كُتبت باللغة الإنجليزية يقوم بطباعته وليام كاكستون، أول صاحب مطبعة إنجليزي في التاريخ، في عام ١٤٨٥؛ ما جعله جزءًا لا يتجزأ من الثقافة الإنجليزية المحلية. ولكن ربما كان أهم مظهر في كتاب موت الملك آرثر، وخاصة حين نقارن بينه وبين قصيدة السير جاوين والفارس الأخضر، يكمن في أنه عمل وداعي، كانت كاميلوت هي ضحية العلاقة المحرمة بين جوينفير والفارس الأخضر، وحتى المائدة المستديرة تدمرت، ونرى جسد آرثر نفسه وهو يُحمل على الأكتاف إلى جزيرة آفالون. في وسعنا القول: إن كتاب "موت الملك آرثر" كتاب يستحضر نموذجًا رومانسيًا في قرن مليئ بالفوضى (حروب الورود، وهي فترة متصلة من الحروب الأهلية من عام ١٤٥٥ وحتى عام ١٤٨٥)، ولكن موت آرثر كان يساوي موت الفروسية. كانت القيم التي كان يتطلع إليها البلاط في القرون الوسطى، حتى مع وجود فجوة ضخمة دائمة بين النظرية والتطبيق، كانت في زمن ظهور كتاب موت الملك آرثر آثارًا من الماضي (رغم أن الفروسية بقيت مفهوما مهمًا في بلاط آل تيودور). ولكن حتى لو كانت هناك بديهية تختفي من المشهد، فإن اللغة الإنجليزية كانت تتطور إلى صيغة أقرب للغة التي نتحدثها اليوم، وأنه بينما نتقدم نحو القرن السادس عشر، يشيع الإحساس بأننا على مشارف مزيد من التطورات المثيرة.

الفصل الثالث

شعر القرن السادس عشر ونثره

السير توماس وات

كانت السوناتة هي الشكل الأدبي الذي هيمن على أدب القرن السادس عشر. وأمامنا مثال سوناتة بعنوان "أيها الصياد" للسير توماس وات الذي عمل في عدة مناصب في بلاط الملك هنري الثامن، وكانت لـــه علاقة قوية مع آن بولين، التي أصبحت زوجة الملك هنري الثامن الثانية. يقول في هذه السوناتة:

أيها الصياد، أعرف أين الظبي

ولكني لا أريد السفر إلى الصيد مرة أخرى

فقد نال مني الإعياء وكثرة العمل

لذلك تجدني آخر من يسعى وراء قطيع الظباء.

حاولت بكل الطرق الوصول إلى هذا الظبي،

حتى تعبت من كثرة الجري

وتهدمت قواي.

يا من تريد صيد الظبي الجميل

سوف تقضي بقية عمرك تطارد الأمل

وسوف تطالع بحروف من ماس

سطورا في جمال الرقبة

مفادها: ممنوع الاقتراب واللمس

فأنا شرس لا أسقط بسهولة

وإن بدوت في الظاهر طيعة سهلة.

يُرجح أن تكون القصيدة كُتبت في عام ١٥٢٦، ويُرجح أنها تعديل في سوناتة كتبها الشاعر الإيطالي الشهير الذي عاش في القرن الرابع عشر وهو بترارك، ولكن الإشارات إلى صيد غزال يتبع القيصر، فإن اللعب على عشق "وات" نفسه لآن بولين يبدو واضحًا هنا، وإن كان اللعب بشيء من القلق والعزوبة.

في قصيدة "وات" نقطتان تستحقان التوقف عندهما: الأولى هي أن "وات" يتكئ على شكل أدبي مستورد؛ فالسوناتة قصيدة من أربعة عشر بيتًا، تنقسم حسب طريقة بترارك إلى وحدتين: الأولى من ثمانية أبيات والثانية من ستة، وأما الوحدة الأولى فإنها تتوفر على فكرة واحدة، وتأتي الوحدة الثانية لكي تغير هذه الفكرة في أبياتها الستة، كان الشعراء الإيطاليون يستخدمون هذا الشكل الشعري كثيرًا في أواخر العصور الوسطى، عادة في قصائد العشق. كان "وات" وإيرل أفو سري Earl of Surrey هما اللذان قدما هذا الشكل الأدبي إلى الأدب الإنجليزي في أوائل القرن السادس عشر، وحقق هذا الشكل ازدهارًا ملحوظًا حتى وصل إلى ذروته في أواخر القرن السادس عشر أي في التسعينيات، حين ظهرت سلاسل من السوناتات تناولت موضوعات الحب من طرف واحد كتبها شعراء عظام مثل السير فيليب سدني وصامويل دانيل وتوماس لودج ومايكل درايتون وإدموند سبنسر. كانت مجموعة سوناتات شيكسبير التي نشرها في عام ١٦٠٩ أكثر هذه المجموعات شهرة، رغم أن القراء كانوا يتداولونها مكتوبة بخط اليد خلال التسعينيات من القرن السادس عشر (١٥٩٠). كأن الأقدار كانت تفرض على أدباء اللغة الإنجليزية في عصر النهضة، كما فرضت عليهم في العصور الوسطى، أن يمتاحوا من آداب

القارة الأوربية، ويتمثلوا الأشكال الأدبية التي ظهرت هناك. ولكن، وهذه هي النقطة الثانية التي تستحق الالتفات إليها، بينما كان كتاب العصور الوسطى يسعون إلى تأكيد قيمة اللغة الإنجليزية في وجه الأشكال الأدبية الواردة التي كانوا يستخدمونها، نجد أنه في سوناتة "وات" التي أدرجناها هنا – وهذا أيضًا هو حال القرن السادس عشر – نلمس صوتًا مستقلاً يعبر عن نفسه بثقة في النفس دون أن يكون الشكل الأدبي المستجلب قيدا على الإبداع، أو مقلقًا لحركة الصور الشعرية، وكأن اللغة قد نضجت أو بلغت سن الرشد. كانت هذه الثقة اللغوية مصاحبة لظهور روح وطنية صاعدة تجلت في قدرة الشعراء على منافسة كتاب القارة بدلاً من الاحتماء بظلالهم، والتبعية لإنتاجهم. من هنا بدأت الأمة نفسها في التشكل من خلال اللغة وتأهبت لاحتلال مكانها اللائق بها في العالم، وإظهار هويتها الخاصة المميزة.

يظهر ذلك في سوناتة "وات" ؛ فقد تبدو "أيها الصياد" قصيدة تافهة من النظرة الأولى؛ كل ما تقولـــه هو أن الشاعر قد سئم الاستمرار في الصيد، رغم أنه لا يزال منجذبًا نحو الغزال الحرون، فإنه يدعو آخرين إلى المضي في طرادها، ولكن تبقى حقيقة لا مفر منها وهي أن الغزال في حوزة رجل آخر بالفعل، هذا إذا قبلنا أن مثل هذا المخلوق الوحشي يمكن أن يخضع لملكية رجل آخر. إن ما يضفي بعض الإثارة لهذه القصيدة هو الإحساس بحياة رجل أرستقراطي يشع من أبياتها؛ فصيد الغزلان من هواية رجل البلاط، وهي هواية تتصل وشائجها بفنون الحرب والقتال التي يسخرها الصياد هنا من أجل التسلية والترفيه. وتدل الإشارة إلى الطوق المرصع بالماس إلى طبيعة المجتمع الذي يسعى إلى تبني الأسلوب الحسن وليس إلى مجرد الاستفادة المادية. وأما تبني السوناتة فإنه يشير إلى أن الوجيه الذي يستحق هذا اللقب في عصر النهضة ينبغي أن يكون عارفًا بكل هذه الفنون، فن الكتابة وكذلك فن الفروسية. في القصيدة مستوى آخر من التعقيد يظهر جليًا في قدرة "وات" على الكتابة بشكل غير مباشر، لا عن مطاردته لآن بولين، وإنما أيضًا

على الكتابة بصفة عامة عن المكيدة السياسية؛ كيف أنه بوصفه واحد من رجال البلاط، عليه أن يرضخ لسلطة الملك، وكيف أن الرغبة الجنسية قد تحرك الرجال مثلما تحركهم الطموحات السياسية. هناك على الدوام مطاردة – لامرأة أو منصب مرموق – يظل على مرمى حجر. وحتى نبرة القصيدة مراوغة كالهدف الذي تطارده. فهل يكتفي "وات" باللعب بفكرة ما؟ وهل القصيدة التي كتبها رجل لم يكن فقط متورطًا في أكثر من مناسبة، يمنحنا إحساسًا مستقرًا بخطورة الحياة في البلاط، والعلاقة المعقدة بين الشئون الخاصة والشئون العامة؟

إن الشيء الذي لا نجادل فيه هو روعة الأداء عند "وات"؛ فقد انطلق من البناء الذي وجده في سوناتات بترارك، ومن هذا البناء استطاع أن يقدم لقارئه شيئًا يدهشه وجديدًا كل الجدة. ينطلق بترارك من أعراف قصيدة الحب عند بترارك، بما فيها من حب ميئوس منه وسيدة غنية مثالية، بعيدة المنال. ولكن وات يغير في هذا البناء، ويقدم لنا سوناتة تتسم بالغموض وتنطوي على نوعٍ من التورية مما يسبغ الإثارة والمتعة وكذلك الرهبة على القصيدة كلها. وجدير بالملاحظة أن سوناتات "وات"، شأنها شأن الكثير من قصائد القرن السادس عشر، تتخذ مادتها من الأحداث التي تدور في البلاط الملكي. كان الصوت الغالب في شعر العصور الوسطى هو صوت الناس، ولكن عندما وصلنا إلى فترة آل تيودور بدأنا نسمع فيها صوت السلطة الملكية. لم يكن يُسمح للأمور أن تخرج من سيطرة القصر، فقد راح القصر يؤكد على قدرته على التحكم في الأمور، وكان لابد من الصوت الأدبي أن يأخذ زمام المبادرة ليؤكد هذه السيطرة. وربما يشرح لنا ذلك لماذا كانت السوناتة بالذات أهم الأشكال الأدبية في القرن السادس عشر، وأكثرها استحواذًا على الإعجاب. لا يكفي أن نقول إن السوناتة كانت موضة تلك الأيام؛ فالموضة تحددها في كل عصر عوامل اجتماعية. من الممكن أن نلتمس الإجابة عند "وات"، والإجابة هي أن الشاعر كان يستشعر المتعة في الضبط والسيطرة، وكانت القصيدة هي التي تعبر عن هذا الضبط وتلك السيطرة من خلال الشكل؛ فالحياة معقدة، وضغوطات الحياة كثيرة

ومربكة، ولكن الشاعر يؤكد على سيطرته على هذه التعقيدات وتلك الضغوطات، وهذا يمكن مضاهاته بالموقف السياسي في القرن السادس عشر؛ فقد ابتُليت إنجلترا بحرب أهلية في ربوعها استمرت ثلاثين عامًا، وهي الحرب المعروفة في التاريخ بحروب الورود بين عامي ١٤٥٥ و ١٤٨٥، ولكن فترة حكم آل تيودور التي بدأت بحكم الملك هنري السابع في عام ١٤٨٥ تشهد انتقالا من فوضى الحروب الأهلية إلى قيام حكومة قوية وإن كانت حكومة فاشتسية متسلطة. أيضًا تعكس القصيدة احترامًا جديدًا للمعرفة والتعليم، أصبح واضحًا في إنجلترا في عهد التيودوريين. تُظهر السوناتة الدين الذي تدينه الثقافة الإنجليزيةَ للثقافة الإيطالية والأعمال الكلاسيكية، ولكنها في النهاية قامت دليلاً بالإنجليزية على أن العقل يستطيع أن يفرض على الحياة نمطًا عقلانيًا في تفسير الحياة.

على أن للسوناتات بعد آخر: فنصفي القصيدة لا يتماثلان تمام التماثل، ولا يعادل كل منهما الآخر تمام التعادل، النتيجة التي يمكن أن نخرج بها من ذلك هي أن السوناتات تنطوي على فكرة مفادها أن الحياة نفسها تستعصي على سيطرة الشاعر، وتصعب على فهمه، وفيما يتصل بالصورة الشعرية يتحدث الشاعر وكأنه يريد القبض على الريح، ذلك في سعيه إلى القبض على شيء مراوغ لا يستقر على حال، شيء غامض لا يُرى، وأن المرأة هي ذلك الشيء الذي يسعى الشاعر إلى الإمساك به دون جدوى، وهو ما كان يريد كل شاعر في القرن السادس عشر التعبير عنه. في وسعنا القول إذن: إن وات يستعرض معرفته العميقة بالمؤامرات والمكائد التي تجري في البلاط الملكي، وتمكنه من فن السوناتة في آن بوصفها إنشاء فكريًا مرتبًا أيما ترتيب، ولكن القصيدة – في الوقت نفسه – وعلى مستوى المضمون والبناء كليهما تتحدى القدرة على التحكم في التجربة الإنسانية وفهمها أيضًا. وفي وسعنا القول أيضًا إن هذا كان الموضوع الأساسي في أدب القرن السادس عشر: أي وجود تأكيد مستمر على السيطرة، وعلى النظام، ولكن هناك دائمًا من يتحدى هذا النظام، أو من يقلل من قيمته. يتضح ذلك أكثر ما يتضح في التسعينيات من القرن السادس

عشر، وهو العقد الذي يمكن وصفه بأنه فترة ظهور سلاسل السوناتات العظيمة، وفي الوقت نفسه هي الفترة التي يمكن وصفها بأنها فترة فوضى في النشاط الأدبي والسياسي على مستوى التنوع والغزارة.

نثر القرن السادس عشر وحركة الإصلاح

نلمس وجود ثقة جديدة في اللغة الإنجليزية واضحة في القوة التي وصل إليها النثر المكتوب باللغة المحلية أثناء القرن السادس عشر. في الوقت نفسه، يذكرنا وجود أهم الأعمال النثرية في القرن السادس عشر وهو كتاب اليوتوبيا (١٥١٦) لصاحبه توماس مور مكتوبًا باللغة اللاتينية، بأن الميدان كان مفتوحًا على أكثر من اتجاه واحد. كان توماس مور رئيس مجلس اللوردات في عهد الملك هنري الثامن، ولكنه استقال من هذا المنصب في عام ١٥٣٢ لأنه لم يقبل سياسة الملك الكنسية، ورفض زواجه من آن بولين؛ فأعدمه الملك في عام ١٥٣٥. كان هنري الثامن هو ثاني ملوك آل تيودور بعد وفاة والده الملك هنري السابع الذي تولى الملك في عام ١٤٨٥ بعد إزاحة ريتشارد الثالث. اعتلى هنري الثامن عرش إنجلترا في عام ١٥٠٩، وفي عام ١٥١٧ نشهد ثورة مارتن لوثر على صكوك الغفران البابوية، وهي الثورة التي بدأت حركة الإصلاح *Reformation* التي كانت في الأساس احتجاج ضمير الفرد على سلطة الكنيسة الكاثوليكية.

عندما أُعلن عن هنري الثامن بوصفه الرأس الأعظم على الأرض للكنيسة الإنجليزية، كان ذلك في الظاهر لأن الملك كان يسعى إلى الحصول على حقه في الطلاق، ولكن ذلك في حقيقة الأمر كان بمثابة الإعلان عن هوية إنجلترا المستقلة، وعن الهيمنة البابوية. توفي هنري الثامن في عام ١٥٤٧ وخلفه على عرش إنجلترا الملك إدوارد السادس الذي لم يكن بلغ العاشرة، والسيدة جين جري (تسعة أيام لا غير) وماري (والتي كانت كاثوليكية متدينة) ثم بعد ذلك إليزابث الأولى في

عام ١٥٥٨. كانت مهمة إليزابث الأولى هي تحقيق التسوية الدينية في عام ١٥٩٩، تلك التسوية التي فرضت خلالها الديانة البروتستانتية بقوة القانون، رغم أن الطريقة التي تم بها هذا الفرض أتاحت أمام غالبية الناس التوافق معها، مكنت هذه التسوية إنجلترا لأن تصبح المحرك الأساسي لقضية الإصلاح. في ذلك الوقت ظهرت قوة إنجلترا المتنامية بعد أن ألحقت الهزيمة بأسطول الأرمادا الإسباني في عام ١٥٨٨. وبوفاة الملكة إليزابث في عام ١٦٠٣ انتهى عصر آل تيودور الذي استمر قرنًا من الزمان، وهي فترة يمكن وصفها بأنها فترة الإحساس المتنامي بالإحساس بالثقة الوطنية والاستقلال القومي.

على أن إنجلترا بقيت خلال الخمسة والأربعين عامًا الأولى من حكم آل تيودور كاثوليكية الديانة، مما كان يعضد إحساسها بهويتها الأوروبية. في هذا السياق ينبغي أن نتناول توماس مور وأعماله. فقد كان مور شخصية أدبية جديدة على ذلك السياق وفي تلك الفترة، ونحن نذكر كيف أن مثقفي إنجلترا بدءوا في القرن الخامس عشر في التطلع إلى النشاط الثقافي والفكري الذي كان يزدهر في المدن الإيطالية، وكيف سعوا ما وسعهم السعي إلى الاستفادة منه. نشطت التجارة، وازدهر الاقتصاد، وسافر الأدباء في أنحاء القارة الأوربية، ونشطوا في دراسة الأعمال الكلاسيكية التي أنتجها الرومان واليونان، وسعوا إلى تقليدها أو الكتابة على منوالها، فاشتد الحماس للتعليم، والحصول على المعرفة، ما يمكن أن نوجزه في كلمة واحدة وهي الهيومانزم Humanism أو "الإنسية"، كانت أعمال "وات" وإيرل أوف سري Earl of Surrey من تجليات هذا النشاط الإنساني humanist، ومن الآثار الدالة على تأثر انجلتر بالنهضة الإيطالية. ولكنا في حالة توماس مور وكتابه في اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة نحن أمام شيء أكثر خطرًا. فالكتاب يتناول المجتمع الأوربي، ويناقش مشكلات هذا المجتمع، ويلتمس الحلول لبعض هذه المشكلات، وهو يفعل من خلال حديثه عن اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة، فهو يشرح طبيعة المدينة الفاضلة التي تقع في جزيرة معزولة يعيش فيها البشر في مجتمع

يسوده العدل التام، والرخاء التام. إن توماس مور مهموم بشكل لم يحدث من قبل، بقضايا الحكم والمؤسسات السياسية والاجتماعية. فإذا كان لنا أن نعقد مقارنة بين هذا النص والنصوص التي سبقته فقد يحسن بنا القول إن الكتابات التي سبقت هذا الكتاب في اللغة الإنجليزية القديمة إنما كانت تركز على الولاء كقيمة أساسية في عالم فاسد لا يرحم، وعلى الدين بوصفه العزاء الأوحد، ولكن في عمل مثل المدينة الفاضلة الذي كتبه توماس مور يطالعنا إحساس جديد بالعقل البشري وقدرة الإنسان على صنع الحياة.

على أنه – ورغم الدراسات الإنسانية التي ازدهرت بعد كتاب مور – ورغم الاهتمامات الجديدة التي ظهرت بالفلسفة والأدب والتاريخ والفنون، ظلت إنجلترا القرن السادس عشر مختلفة عن الأقطار الأوربية الأخرى، معزولة من الناحية الجغرافية والثقافية أيضًا. كان الخيار بين الإنجليزية واللاتينية صعبًا أمام "مور" وأمثاله من الأدباء الأفذاذ. اختار "مور" اللاتينية لأنه؛ كان يعلم أن الانتماء ينبغي أن يكون لكيان أكبر من إنجلترا، كيان يتجاوز الحدود الجغرافية لإنجلترا ويتعداها إلى كيان أكبر منها. كان اختيار "مور" للاتينية أيضًا يدل على أنه رجل محافظ على المستوى السياسي (فقد رفض طلاق هنري من آن بولين وأعدمه الملك هنري بسبب ذلك). من جهة أخرى قد يعكس اختيار اللاتينية بدلاً من الإنجليزية حقيقة مقتضاها أن الإنجليزية كانت لم تزل لغة متعثرة، لم يشتد عودها بعد، ولم تكن تحظى بالاعتراف الرسمي بها. كان روجر آسكام *Roger Ascham*، الذي كان معلم إليزابث الأولى قبل أن تصبح ملكة البلاد، والذي كان من أبرز مفكري البلاط الملكي في تلك الفترة، كان يشعر بأن من واجبه أن يكتب باللغة الإنجليزية رغم قدرته على الكتابة باللاتينية أو حتى باليونانية، والحق أن كتابه المسمى "التوكسوفولس" أو مهنة الصيد ١٥٤٥، والذي يتناول مهنة الرماية، يشتمل على قسم كبير يتحدث فيه عن أهمية استخدام اللغة الإنجليزية. كان اهتمام آسكام باللغة الإنجليزية مرده إلى إحساسه بهويته الإنجليزية والبروتستانتية على وجه التحديد.

لذا قد يصبح من الصعب أن نبالغ في أهمية حركة الإصلاح الإنجليزية في النهوض باللغة الإنجليزية كخيار لا رجعة فيه بالنسبة للكاتب الذي يستخدم النثر وسيلة للتعبير. قصارى ما كان يستطيعه الكاتب هو أن يعبر بلغته الإنجليزية عن هويته المستقلة.

في وسعنا أن نقف على ما شهده القرن السادس من تغيرات إذا أمعنّا النظر في مسألة ترجمة الكتاب المقدس إلى الإنجليزية، فقد تُرجم الكتاب المقدس قبل حركة الإصلاح، ولكن وليام تندال الذي ظهرت ترجمته للعهد الجديد في عام ١٥٢٦، حُكم عليه بالحرق حيًا في بلجيكا بتهمة الهرطقة، إلى جانب حظر ترجمته في إنجلترا، ولكن في عام ١٥٣٦ أصدر هنري الثامن مرسومًا ملكيًا بالعمل على استصدار إنجيل بطبعة إنجليزية اعتمد فيها كل الاعتماد على ترجمة تندال. وفي عام ١٥٦٠ قُدم ما يعرف بإنجيل جنيف للملكة إليزابث، وظل هذا الإنجيل قيد الاستخدام قرابة قرن من الزمان؛ فقد كان أسهل في لغته وأبسط في أسلوبه وأقل اعتمادًا على اللغة اللاتينية من إنجيل الملك جيمس الذي ظهر في عام ١٦١١. كانت حقيقة أن الإنجيل يُكتب ويُقرأ بالإنجليزية متصلة اتصالاً وثيقًا بحقيقة أخرى مفادها أن الكتب كانت تُطبع ولا تنسخ من قبل النسّاخون، وبأنه لم يقبل عام ١٥٣٠، كما يقول بعض المؤرخين، حتى كان أكثر من نصف سكان إنجلترا يقرءون ويكتبون.

قد يجادل كثيرون بأن النشاط الاقتصادي يساعد على إحداث التغيير الاجتماعي والثقافي بالقدر نفسه الذي تساعد عليه العوامل السياسية أو الدينية. ويحسن بنا – في هذا الخصوص – أن نولي قدرًا من الاهتمام لأنشطة المغامرين في العصر الإليزابيثي، وتوسعات النشاط البحري في ذلك العهد. نذكر من ذلك كتاب هاكليوت "الرحلات البحرية الرئيسية، والاستكشافات والاكتشافات التي قامت بها الأمة الإنجليزية"، والذي نُشر في عام ١٥٨٩، ونُشر في طبعة أخرى بعد ذلك بعشر سنوات في طبعة منقحة ومزيدة. إن كتاب هاكليوت يتضمن – فيما يتضمن

– سجلات الرحلات التي قامت بها السفن، ويتضمن أيضا تقارير البحارة، وأخبار حول الاقتصاد؛ وأخبار الاستكشافات والرحلات بما في ذلك قصة اكتشاف كابوت لخليج هدسون وحملة دريك على كاديز. إن قدرة هاكليوت تتلخص في أنه يتناول المادة الخام – كسجلات السفن – ويعمل فيها تهذيبا وتبويبا، ثم يضعها في قالب سردي مقصود، مما يشي بوضوح بوجود أمة بحرية من الطراز الأول قُدر لها أن تحكم العالم. إننا نلمس في بحارة هاكليوت جرأة على الإبحار، وقدرة عجيبة على اجتياز الخطر، والاستهانة بالعواصف، ولكنهم في النهاية يتلقون الهبات وينالون العطايا، يظهر هاكليوت أن بحارته الإنجليز تحيط بهم العناية الإلهية، وأن العناية الإلهية هي التي أرسلتهم إلى هناك للاكتشاف والاستكشاف؛ ربما لأن الطبيعة هيأتهم للإبحار، والمكافأة، وهيأتهم لاجتياز الخطوب.

يستشعر القارئ في حياة السير والتر رالي إحساسًا بوجود آفاق جديدة مدعومة برغبة في السيطرة على الحياة في كل جوانبها. كان السير والتر رالي جنديًا وبحارًا ورجل بلاط وسياسيًا وشاعرًا ومؤرخـــًا، كأنه كان تجسيدًا لما ينبغي أن يكون عليه رجل عص النهضة الذي يحتفي به الأدب في ذلك العصر وخاصة في كتاب رجل البلاط *The Courtier* لكاستيليوني (١٥٢٨) الذي يجمع بين السمات الملحمية والفكرية، كما يكشف كتاب رالي المعنون "تاريخ العالم (١٦١٤)" وهو كتاب لم يكتمل، أمورًا تقف على جوهر ذلك العصر. فالكتاب يبدأ من بداية الخليقة حتى القرن الثاني قبل الميلاد. وهو محاولة طموحة، يصل الطموح فيها إلى مشارف المستحيل، لفهم العالم من خلال عقل رجل إنجليزي، وباللغة الإنجليزية. وبذلك يتسق الكتاب وكاتبه مع طموحات إنجلترا في ذلك الوقت كقوة استعمارية توسعية، فلا عجب أن نجد رمزًا من رموزها في ذلك الوقت مثل رالي يسعى لدعم سطيرة إنجلترا على المستعمرات الإسبانية لصالح الملكة إليزابث. ولكن في الفترة التي بدأت من سجن رالي في برج لندن بتهمة الخيانة العظمى وهي الفترة بين عامي ١٦٠٣ و ١٦١٦، وصولاً إلى إعدامه في عام ١٦١٨ إنما تشير إلى ضعف

فكرة السيطرة في إنجلترا الإليزابيثية واليعقوبية. كانت الانشقاقات السياسية والثورات شائعة في فترة آل تيودور، وكان آل تيودور لا يترددون في قمع هذه الثورات بكل عنف. وأما السوناتة فقد يظن بعضهم أننا أمام شكل ينطوي على نظام، أو يعكس نظامًا موجودا في الخارج، ولكنه في النهاية نظام هش، وهناك قوى خارج سيطرة البلاط الملكي تهدد النظام دائمًا، وتشيع الفوضى، وتدمر الاتساق.

يتبدى ذلك بكثير من الأشكال في القرن السادس عشر. كان الصوت المهيمن هو صوت الطبقة الأرستقراطية التي كان يمثلها البلاط الملكي. يتجلى ذلك أكثر ما يتجلى في قصة الحب الرومانسية النثرية التي قام بتأليفها السير فيليب سدني بعنوان الأركاديا. بدأ السير فيليب سدني هذا العمل النثري في عام ١٥٧٧ وأخرجها مرة أخرى مزيدة ومراجعة في عام ١٥٨٠. تدور أحداث القصة في عالم رعوي موغل في القدم يقرر فيه الملك باسيلوس السفر إلى مكان نائي ليتجنب نبوءة العرافين، وتسرد حكاية الأميرين مسيدورس وبيروكليز اللذين يقعان في حب ابنتي الملك. تزدحم الحبكة بالمؤامرات والمكائد، وتتخلل النص نفسه الكثير من الأناشيد الرعوية، والأغنيات العذبة، وكما حدث في مسرحيات شكسبير المتأخرة مثل العاصفة وحكاية الشتاء، يكون الغرض هو الاحتفاء بموضوعات الحب والطبيعة بإظهار العكس، ولكن، وكما في هذه الأعمال، نجد أن المثال الرعوي يقع فريسة للتهديد من الداخل والخارج معًا، يضطرب الانسجام وحوادث الاغتصاب المتعمد.

ظهر كتاب أركاديا في عام ١٥٩٠ أول مرة، ولكن كونتيسة بمبروك ماري هربرت – أخت سدني – أصدرت نسخة أخرى مراجعة ومزيدة في عام ١٥٩٣. كما توفرت على تكملة ترجمته الشعرية للمزامير، وكان منزلها صالونًا أدبيًا يلتئم فيه الكتاب والمفكرون. إن أكثر ما يثير استغراب القارئ الحديث للأركاديا تلك التفاصيل الكثيرة التي تقصد إلى تمثيل الحياة الراقية في البلاط الملكي وجانب من حياة النخبة الحاكمة وغير الحاكمة. بذلك يمكن القول إن الأركاديا تفارق عملاً

مهما آخر مثل كتاب توماس ناش المعنون: "المسافر التعيس *The Unfortumate Traveller* (١٥٩٤) الذي يمكن اعتباره باكورة الأعمال الروائية الإنجليزية، فهي تتناول مغامرات غلام الأمير عبر القارة الأوربية. إن توماس ناش هنا يرسم صورة متجهمة لعالم يتداعى وتشيع فيه الفوضى، عالم تظهرفيه إخفاقات وتجاوزات الطبقة الحاكمة أيما ظهور. ولكن ناش كان ينشط في مقاومة القوة المتزايدة للمتطهرين ورغبتهم في التحكم والسيطرة على عالمي المسرح والكتابة الإبداعية. وبذلك يكون قد عبر عن تيار أدبي معارض للتيار السائد آنذاك كما كان يمثله أدب الصعاليك *rogue literature*، ومذكرات المحتالين وحيلهم *Coney-catching* في خداع السذج والبسطاء من الناس. هنا نضع أيدينا على صوت يقف نقيضًا للصوت الذي نسمعه في البلاط الملكي، صوت يعبر عن الحياة اليوميّة للبسطاء بكل ما في هذه الحياة من خطر، وهو صوت أقرب ما يكون إلى الصحافة الشعبية والقصة الشعبية، إنه صوت يمثل صوت المستقبل في كثير من وجوهه.

رغم ذلك كلـــه يظل جانب الضعف في الملكية في عهد التيودوريين أوضح ما يكون في الشأن الديني. فقد وجدت الحكومة البروتستانتية نفسها – وبشكل طبيعي – مشتبكة في خصومة مع الأرثوذكسية الكاثوليكية، ولكن كثيرين كانوا يرون هذه الإدارة إدارة عاجزة عن مجابهة الأخطار المحدقة. كان مارتن ماربرليت هو الاسم الذي انتحله مؤلف سلسلة من الكتيبات التي صدرت بين عامي ١٥٥٨ – ١٥٥٩؛ وكانت تتضمن هجومًا حادًا على رجال الدين من قبل المتطهرين، وكان المتطهرون يتهمونهم بأنهم من رموز الكاثوليكية الذين ابتليت بهم الكنيسة البروتستانتية الجديدة. ومن الجدير بالملاحظة أن عقد التسعينيات من القرن السادس عشر قد شهد بروز جملة من الأصوات المختلفة راحت تؤكد وجودها من خلال جملة متنوعة من الأشكال الأدبية. ومما يستوجب النظر أن الحكومة أمرت بالهجوم المنظم على هذه الكتيبات البيورتانية، وأنشأت الرقابة على الصحف والمنشورات، وإن دلت هذه الإجراءات على شيء فإنما تدل على

الاستسلام للقوة التي كانت تهدد الحكومة من الناحية السياسية، ولكنها تشير في – ذات الوقت – إلى الطريقة التي تفتح بها الأعمال الأدبية السبل أمام الوعي بخطوط الصدع التي تصاحب التغير. كان عصر التيودوريين يتسم بوجود قيادة مركزية قوية، نجد أصداء هذه القيادة المركزية القوية في الأدب الذي كان يكتبه الأدباء في القصر الملكي أو برعاية القصر الملكي، ونجد صداها في السوناتات الكثيرة البديعة التي ترفل في الوقار وتحتفل بالثقة والسيطرة على العقول والقلوب. ولكن إن دل وجود حكومة قوية شديدة المراس على شيء فإنما يدل أيضًا على وجود خطر كان يهددها وتريد أن تواجهه، وعلى وجود عوامل قادرة على إثارة القلق وتريد هذه الحكومة القوية أن تقف في وجهها في بلد يختبر التغيير ويسعى إليه.

السوناتة: السير فليب سدني ووليام شكسبير

هناك الكثير من الأمثلة على الثقافة الشعبية – الأغاني والأناشيد الشعبية الراقصة وبعض السرود النثرية – التي بقيت من آثار القرن السادس عشر، ويحفظ لنا القرن السادس عشر أيضًا نصوصًا كتبها كُتاب من مختلف المشارب الاجتماعية في ذلك العهد، ولكن ربما يحسن بنا أن نركز على الشعر في ذلك العصر لأنه كان الفن الذي قصره البلاط على نفسه، والذي ألفه شعراء النخبة الممتازة من الشعراء الذين – أغلب الظن – لم يجدوا غيره وسيلة متحضرة لقضاء الوقت. والغريب أن سلاسل السوناتات الكبيرة لم تكن تُكتب لغرض النشر؛ وإنما كان القراء يتداولونها مخطوطة فيما بينهم. وأغلب الظن أن هذه السلاسل من السوناتات كتبها شعراء عاشوا حياة عامة؛ ربما كانوا جنودًا أو سياسيين، أبرز هؤلاء الشعراء كان السير فيليب سدنيSir Philip Sidney ، ولكن إدموند سبنسر – على سبيل المثال – كان من كبار سفراء الإدارة الاستعمارية في أيرلندا، كانت الثقافة الإنجليزية في الواقع ثقافة ذكورية إلى حد بعيد.

ولكن ذلك لم يكن يمنع ظهور عدد من النساء اللاتي كتبن وترجمن الكثير من القصائد التي بقيت حتى يوم الناس هذا، من هؤلاء ماري سيدني، وإميليا لانير، وحتى إليزابث نفسها، ومن أشهر القصائد التي كتبتها إليزابث قصيدة بعنوان "الخوف من عوادي الزمن يفسد فرحتي الحالية" تقول فيها:

الخوف من أعداء الغد يفسد فرحتي الحالية،

والحكمة تحذرني من أن أعادي هذه الشراك التي تهدد حياتي،

فالزيف يشيع في كل مكان اليوم، وإيمان الرعايا يتزعزع.

ما لا ينبغي أن يحدث لو ساد صوت العقل، وتهيمن الحكمة

ولكن سحاب الفرح الغرِ تحجب العقول التواقة،

فيتحول الفرح إلى ندم بعد أن تتغير الأحوال،

ولكن مهلاً فمهما مكر الماكرون فسوف يندمون،

سوف ترد الأيام مكرهم في نحورهم.

وسوف تتكشف هذه العيون التي كان يملؤها الطمع،

وسوف يعرف العارفون أولئك الكاذبين،

والبادئين بالشر الذي يدمر أسباب الحب،

سوف نطرد من أوطاننا الذين لا يدينون لنا بالولاء كلــه،

لأن أوطاننا لا تؤي المحرضين على الفتن والحروب،

لن يجدوا تحت سمائنا من ظل؛ لأن سيفي سوف يخرج لهم

من غمده بعد طول سبات، ليصحد الرقاب:

الرقاب الضخمة التي تسعى إلى خراب الوطن.

كتبت إليزابيث هذه السوناتة – فيما يبدو– لترد بها على سوناتة أرسلتها ابنة عم إليزابيث، ماري ستيوارت، ملكة إسكتلندا، تطلب منها الزيارة، والقصيدة رفض لطلب ماري وسعيها إلى خداع إليزابيث، ولكن المؤلفة لم تكن هي الشيء الطريف في هذه القصيدة، وإنما الطريف هو أن القصيدة تتناول السياسة. لم تكن السياسة غريبة على إليزابيث، فهي من هي، ومن حقها أن تتناول السياسة، ولكن الطريف أنها جعلت من الشعر أداة محملة بأمور سياسية لم يكن الشعر يتناولها في السابق، فقد أصبح الشعر – بهذه المثابة – أداة سياسية بدلاً من كونه أداة لشغل أوقات الفراغ. وجدنا ذلك فيما ترجمته ماري سيدني من المواعظ الدينية، وفيما كتبته إيزابيلا ويتني من قصائد عن التغير الذي طرأ على بنية المجتمع الإنجليزي في عهد التيودوريين. كانت إيزابيلا ويتني – على النقيض من ماري سدني – تنتمي إلى الطبقة الفقيرة، وكانت كتاباتها التي كتبتها في حقبة السبعينيات من القرن السادس عشر (1570s) تنبيء عن بداية ظهور ثقافة أدبية منفتحة على الجميع. على أن الصوت النسائي لم يكن ليصل إلى أي مدى معقول حتى أربعينيات (1640s) القرن السابع عشر وخمسينياته (1650s)، وهي أزمان كانت تكثر فيها الاضطرابات السياسية. كنت تسمع أصوات النساء في تلك الأيام، وكنت تسمع أصوات فئات أخرى مهمشة ولم يكن يُسمع لها بالكلام. نستطيع أن نقول بسهولة: إن الأدب قبل النصف الثاني من القرن السابع عشر كان أدبًا ذكوريًا بامتياز.

كتب سدني سلسلة من السوناتات تحت عنوان "أستروفيل وستيلا" ، ونشرها في عام ١٥٩١، أي: بعد خمس سنوات من وفاته، وكانت هذه السلسلة مهمة في أنها ألهمت الكثير من الشعراء، وفي ظهور الكثير من سلاسل السوناتات في حقبة الخمسينيات (1590s) بما في ذلك سوناتات شكسبير. تتكون سلسلة سدني المعنونة "أستروفيل وستيلا" من (١٠٨) سونيتة و (١١) أغنية، ربما كتبها في عام ١٥٨٢. كتب سدني القصائد على لسان أستروفيل (ومعناها باليونانية محب النجم) إلى ستيلا، نجمته (وهي كلمة لاتينية)، وهناك من يرى أن القصيدة كانت تجسيدًا

لنظريات سدني كما وردت في كتابه المعنون "دفاع عن الشعر The Defence of Poesie" ، الذي كتبه بين عامي ١٥٧٩ – ١٥٨٠، ويزعم فيه أحقية الشعر في التفوق على التاريخ والفلسفة في أمور الفضيلة والأخلاق، مما يكشف مدى ثقافة سدني التي تمتاح من الأعمال الكلاسيكية، وما كان يدور في القارة الأوربية من مناقشات حول طبيعة الفن ووظيفته، ورغم أن عنوان الكتاب "دفاع عن الشعر" إلا أنه يجمع بحذق بين المنحى المنطقي والأسلوب البلاغي الجذاب، فهناك دلائل على أن سدني قد اطلع على ما كان يُكتب في دول القارة الأوربية، وأنه استطاع أن يتأثر بهذا الذي كان يُكتب، وأن يظهر هذا التأثير واضحًا في هذا الكتاب دون أن تظهر هيمنة الأعمال الأوربية عليه من قريب أو بعيد، فعندما كتب سدني سلسلة سوناتات "أستروفيل وستيلا" ، كان متأثرًا أيما تأثر – من ناحية الشكل والعرف الشعري – بما كتبه بترارك، ولكن سدني استطاع أن يحقق ذاته، ويؤكد على هويته الإنجليزية بجدارة فجعل سلسلته منتمية إلى الأدب الإنجليزي دون شك. من الممكن قراءة السلسلة السوناتية جملة واحدة، والاطلاع على ما تتسم بــه من انسجام درامي يظهر في بنيتها السردية التي تنمو باستمرار، والطريقة التي تصدر القصائد بها إحساسًا بأن القارئ قد أصبح أسيرًا لها، وأن المتحدث مستغرق في همه الذاتي أيما استغراق. وعلى ذلك يمكن للقارئ – أيضًا – أن يتأمل ما تثيره كل سوناتة على حدة من الموضوعات والأفكار. في السوناتة التالية يخاطب الشاعر صديقه الذي لامه على إهمالــه دراسته بسبب حبه لــ ستيلا:

أنت على حق صديقي في كل ما تحدثت به

فأنت تلومني لعقلي الذي أفسده الهوى وكاد يدمره،

فكل ما كتبته من كلمات أشبه بالخادم الذي أخفق في حمل رسالتي

كلها تدور حول الأفكار العقيمة والفضيلة التي لا نفع فيها؛

فإذا كانت أفكار أفلاطون تخلصني من هذه المتاهات الصعبة،

أستعد لتحقيق طموحاتي التي يعينني عليها نبل أصلي،

وإلا تحولت هذه الطموحات إلى فشل يجلب العار.

فإذا كنت أضيع زهرة شبابي فيما لا يفيد،

فقد كاد الشباب الغض ينقضي دون فائدة،

فكيف أصبح حين يحين أوان الحصاد؟

ستقول: "إن التعليم هو منقذك من الضياع"،

فلتعمل معول العلم في الكتب، ولكن قل لي:

هل يساوي العالم بعلمه وعمله نظرة واحدة من ستيلا؟

يعقد الشاعر مقارنة بين كلمات الصديق بدواء مر على الشاعر أن يتجرعه لشفاء عقلـــه؛ حيث ضل طريقه بسبب الحب. كل ما يكتبه ما هو إلا أفكارًا ساذجة لا طائل منها، ولا أهمية لها. فقد درس الأعمال الكلاسيكية، والمفترض أن يتعلم منها الثبات ورباطة الجأش. يقول أيضًا: إنه بحكم مولده وكرم محتدمه فإن أمورًا جليلة تنتظره، ولكن حبه لستيلا سوف يفسد عليه كل شيىء. وفي ختام قصيدته يجيب الشاعر صديقه على جميع هذه التساؤلات: "لا شيىء يا صديقي يعادل جمال ستيلا. لا يبدو المضمون كبيرًا في هذه السوناتية ولا في غيرها من السوناتات. ولكن القصيدة تنبئنا عن شيء عن وجهاء عصر النهضة الذي يتعلمون ويسعون إلى العلم؛ فهم يسعون إلى قراءة الأدب الكلاسيكي، ويحاولون احتراف الكتابة، والإكثار من العلوم الاجتماعية التي تعين الشاب على شق طريقه في الحياة. ولنا أن نلمح عبقرية القصيدة في عرض الأفكار. وأهم ما يميز هذه العبقرية هو اختيار سدني للكناية، واللعب بالاستعارات، فهو يقارن بين كلمات؛ فالكلمات – مثل الخدم – لها دور يجب أن تؤديه وكفى، دون أن تتجاوز أو أن تطيش. ولكن القصيدة نفسها عرض ذكي لكلمات وعبارات لم تبق ساكنة في مكانها، إنها كلمات تتصف

بنفس ما يتصف بــه الصديق الذي تتحدث عنه القصيدة من ثورة وعدم تقدير للمسئولية، وهي سمات ينكرها عليه صاحبه، وينصحه بالبعد عنها.

في نهاية القصيدة يتمكن الشاعر من النيل من صديقه الذي يتهمه بشيوع الأفكار السطحية في قصيدته، وعندما ينصحه صديقه بعبارات ساذجة، وصور شعرية مبتذلة: "منجمك حكمتك الذهبي / استخدم معول العلم لتتعمق المرفة"، فإن الشاعر يكسب الحِجاج في النهاية في جملة ختامية واضحة وصريحة. على أن ذلك يردنا إلى السؤال السابق: هل تعني هذه العبارات أكثر من كونها عبارات تنطوي على مهارة لغوية؟ هل نستنبط منها شيئًا أكثر من اللعب بالألفاظ، والعزف على التمكن من مفردات اللغة؟ يبدو لي أن الإجابة هي: أن هذه السوناتية، كالشأن في سائر السوناتات الأخرى، إنما تشجع على طرح الكثير من الأسئلة حول طبيعة الكتابة وعلاقتها بالمعنى والحقيقة. فالسوناتات فيها الكثير من المهارة اللغوية، والكثير من اللعب بالألفاظ، وهو تلاعب واضح ومقصود. إن الشاعر يعي أنه إنما يقدم لنا عالمًا شفاهيًا مغلقًا على ذاته يبدو أنه يعكس واقع العالم الخارجي وكفى، ولعلــه ضربٌ من المهارة اللغوية لا غير، ولعل لــه علاقة بإنجلترا في القرن السادس عشر؛ فسدني يدرك أن القصر لا يُحكم سيطرته على الحكم، ويدرك أن نظام الحكم في ذلك الوقت كان ضعيفًا، وسدني يعكس ذلك في سوناته، فهو يوحي إلى القارئ بأنه لا يسيطر على اللغة، وأن المفردات تفلت من يده، ويريد للقارئ أن يربط بين ذلك وبين هشاشة النظام السياسي في دولة بروتستانتية رفضت السيطرة البابوية، ورفضت تحكم الكنيسة الكاثوليكية، فبأي حجة يستطيع الملك أن يتحدث؟ هل يبقى لــه مبرر لتسمية نفسه "الحاكم الأعلى على الأرض" للكنيسية الإنجليزية، وهل يختلف ذلك عن هشاشة البنية في السوناته التي كتبها سدني؟

هل تضم قصيدة حب كل هذه المعاني البعيدة؟ لا يمكن طبعًا أن تكون لقصيدة حب أن يكون لها مثل هذه المعاني البعيدة، أو على الأقل لا يمكن أن تفصح مباشرة عن هذه المعاني، والنقاد يعلمون أن شعر سدني لا يقوم على أجندة

سياسية أو غير سياسية؛ فهو لا يتناول الكنيسة البروتستانتية ولا الكاثوليكية، ولا يتعرض لأهمية الملكة إليزابث مقارنة بأهمية البابا، و لكن قضية النوع في القصيدة تعكس تلك الموضوعات الكبيرة التي ذكرناها الآن. فقصيدة الحب تتحدث في العادة عن رجل يحب امرأة ويخاطبها أو يستعطفها أو يرجوها ربما سعيًا من جانبه إلى أن يسيطر عليها، ويخضعها لسلطانه، ولكن المرأة تتأبى، وتراوغ، وتناور (ومن هنا نجد الشاعر يعود إليها في سونيتة بعد سونتية)، لهذا تبدأ القصيدة قصيدة الحب دائمًا بالإيحاء بصعوبة المهمة، واستحالة السيطرة على المحبوب، وهشاشة المحب، مما يوقعه في اضطراب عاطفي ونفسي واجتماعي، وهو ما يصل القصيدة بالأمور الاجتماعية والسياسية الأكثر خطرًا خارج النص.

نجد هذا الضرب من التناول شائعًا في سوناتات شكسبير، مع الفارق المتمثل في أن شكسبير يخطو بك خطوة إضافية من ناحية البناء الفني، ومن ناحية المهارة اللغوية؛ السبب بسهولة اختلاف في القدرات؛ فشكسبير لديه القدرة على تجاوز اللعب البهلواني بالألفاظ التي كانت تميز معاصريه. ولكن شكسبير لـــه ظروف خاصة في التسعينيات من القرن السادس عشر، فقد شددت إليزابث قبضتها على أمور الحكم، ولم يكن شكسبير محسوبًا على القصر أو غير القصر، وكان بذلك معفيًا من القيد، ومنفتحًا على فكرة التغير وعدم الاستقرار. ونحن نرى أن أغلب سوناتات شكسبير لا تخاطب محبوبة ولكنها تخاطب محبوبًا رجلاً؛ وهي لفتة فنية فارقة في ذلك الوقت؛ لأنها تهز الثوابت هزًا، وتضرب أعراف الشعر الغزلي التي استقر عليها الشعراء، فلم يعد الرجل هو الذي يسعى لفرض سيطرته على أنثى مرواغة لا تستقر على حال. كانت قصيدة الغزل التقليدية تزعزع الافتراضات الموروثة، وتضعها موضع التساؤل، ولكن كثيرًا من سوناتات شكسبير تبدأ بالانقلاب على جميع توقعاتنا الأولية، وطرائق تفكيرنا المستقرة، ومن القراءة الأولى لسوناتات شكسبير يظهر أنها تتناول مسألة الحب من أكثر من زاوية متعمقة بعيدة الشأو، ولا ننكر أنها أستأثرت بحب الكثير من القراء في جميع أنحاء العالم،

ولكن الكاتب لتاريخ الأدب الإنجليزي لا يمكنه إلا أن يضيف إلى سعيه إلى التذكير بالخصائص المائزة في أدب شكسبير التي تجعله أدبا خالدا، سعيا آخر إلى إظهار الطريقة التي كانت تعمل بها هذه السوناتات في عصر شكسبير نفسه. ولعلنا نقف على بعض هذه السمات في السوناتة التالية:

حين رأيت يد الزمن الباطشة

شوهت الآثار المحتالة الباذخة للأزمنة البالية الدفينة،

والأبراج التي كانت ذات يوم شاهقة منيعة تهوي إلى الحضيض

والشواهد النحاسية التي لا تبلى تسحقها الثورة الداهمة؛

عندما شاهدت المحيط النهم

يحتال على مملكة الشاطىء

وما تجنيه الأرض الصلدة من عرض المحيط،

يزداد الرصيد بقدر الخسائر والخسائر بقدر الرصيد؛

حين رأيت هذه التحولات المتبادلة،

والأمم نفسها قد سقطت في براثن الفناء،

علمني الخراب ما دفعني لهذه التأملات،

سيأتي حتمًا الزمن الذي يأخذ حبيبي بعيدًا،

هذه الفكرة كالموت تمامًا، لا تملك معها أن تختار شيئًا

سوى أن تبكي على امتلاك ما تخاف أن تفقده.(*)

(*) بدر توفيق، ترجمة سونيتات شكسبير الكاملة، الطبعة الأولى (القاهرة: أخبار اليوم، ١٩٨٨)، ص: ٨٣. (المراجع)

إن الشاعر يضع نفسه خارج الإطار الزمني العادي للحياة، وهو يتخيل عملية الفناء نفسها، فناء المظاهر العمرانية التي تدمر تدميرًا، والمحيط الذي يبتلع مملكة الشاطيء، والدول التي تنهار فلا يبقى منها شيء – سواء مظاهرها المادية وحتى أدوات عظمتها الدنيوية – ثم ينتقل على طريقة سدني من البراعة اللفظية إلى التصريح المباشر عن خسارته، ومن ثم في وسعنا أن نعود فنتأمل لغة شكسبير نفسها، وتلك الفجوة القائمة بين اللعبة اللفظية وخسارته على أرض الواقع، وكما رأينا في سوناتات سدني، نجد أن ذلك يطرح أكثر من سؤال حول قدرتنا على التحكم في الحياة، وقدرتنا على فهمها أيضًا.

ولكن سونيتة شكسبير تعرض علينا صورة مختلفة مشتقة من الحياة اليومية؛ صورة لا تشبه حياة القصر التي تعرضها قصائد سدني، فنحن أمام مجتمع تجاري: فشكسبير يستخدم ألفاظًا مثل: "غني" و "تكلفة"، وهي الألفاظ التي يستخدمها التجار؛ ونقرأ في قصائده ألفاظًا تتعلق بالبحر وحياة البحارة، وأما "الرصيد" و "الخسائر" فهي من الكلمات التي تتصل بعالم المال والأعمال أحرى منها أن تكون موصولة النسب بعالم يتغير أو مشاهد تتبدل. وهنا نصل إلى نقطة ذات أهمية كبيرة، وهي أن بريطانيا – طوال القرون التالية لشكسبير – سوف تحب أن تميز نفسها كأمة تجارية من الطراز الأول؛ ولم تمض سنون قلائل حتى اندلعت حرب أهلية يمكن وصفها بأنها مواجهة دارت بين القصر والمصالح الاقتصادية المتصلة بطبقة جديدة من الناس. وفي وسعنا أن نزعم أن سونيتة شكسبير كانت تعبر عن طريقة جديدة بدأ الناس في إنجلترا ينظرون بها إلى الحياة وأهميتها، ولكن السوناتة تفتقر أيضًا للتوازن، وهو افتقار مقصود يعمل عملـــه في بنيتها؛ فمسار الزمن المعقد يتحول، كما تتحول الصورة أمام أعيننا، ثم إن الصورة تتحطم بمجرد استكمالها، ثم تظهر الذات لتعبر عن همومها على خلفية الهموم الأرحب للقصيدة، وكل ذلك يتعاون في تقديم صورة تفتقر إلى الاستقرار، مما يشيع القلق في القصيدة، وخلال ذلك اللعب على الوجهين، ومن خلال الانحياز لإيقاع التغير الثقافي في سياق النص، نجد أن

المتكلم يخشى عوادي الزمن، ونحن نفهم السبب، إن شكسبير يتفوق على معاصريه في مجال السوناتات في الطريقة التي يعرض بها لمرحلة جديدة في حياة إنجلترا في القرن السادس عشر، وفي كمية الفوضى والاضطراب التي يصورهما في القصيدة.

إدمند سبنسر

قد تكون السوناتة من أكثر الأشكال الأدبية قدرة على التعبير عن أحوال إنجلترا في القرن السادس عشر، ولكنها لم تكن – بطبيعة الحال – هي الأداة الوحيدة التي استخدمها الأدباء في ذلك العهد. ولنضرب لذلك مثلاً بـ "إدمند سبنسر Edmund Spenser" الذي وُلد في عام ١٥٥٢، وفي عام ١٥٨٥ أصبح سكرتيرًا للورد "غراي دي ولتون"، وهو نائب الملك في أيرلندا، ومن الذين منحتهم الملكة أراضٍ واسعة هناك، وفي عام ١٥٨٨ عمل سبنسر فيما يشبه الحاكم "Undertaker"(*) لمستعمرة "مونستر"؛ أي أنه ساعد على تكريس الممارسات الاستعمارية الإنجليزية في أيرلندا، مما أشاع مسحة من عدم الرضا في أعماله الأدبية كلها، وخاصة ملحمته الأدبية التي لم تكتمل والتي سمّاها "ملكة الجان The Faery Queen". بدأ سبنسر حياته الأدبية في عام ١٥٦٩. بدأ حياته مترجمًا لبعض سوناتات بترارك، ولكتاب يناوئ الكاثوليكية لكاتب هولندي يدين بمذهب كالفن، فقد كان سبنسر ملتزمًا بفكرة أن للشعر دورًا في الحياة العامة ينبغي أن يؤديه، وأنه كشاعر ينبغي أن يساعد على نشر المذهب البروتستانتي في إنجلترا. ثم نشر بعد ذلك في عام ١٥٧٩ قصيدة رعوية سمّاها "تقويم الرعاة The

(*) كلمة undertaker كانت تطلق على الأشخاص الذين تمنحكم الملكة إليزابث أرضًا في أيرلندا التي كانت مستعمرة حديثًا من قبل بريطانيا، ويدل الاسم على التعهد undertaking الذي يقطعه الفائز بالأرض على نفسه بالرضوخ لشروط التاج البرياطاني من ناحية الولاء والتعهد بالتحدث باللغة الإنجليزية دون غيرها. (المراجع)

Shepherd's Calender تتطلع إلى ذكريات العالم القديم، وتتوق للماضي الذهبي، وفيها إشارات دالة مثل: مديح "إليزا" ملكة الرعاة، وهو ما قد يشير إلى الملكة إليزابث الأولى نفسها. وفي العام نفسه خرج سبنسر بقصيدة يحاكي فيها قصيدة تشوسر التي سمّاها "كتاب الدوقة The Book of the Duchess"، اتبعها – في عام ١٥٩٥ – بسلسلة من السوناتات بعنوان "أموريتي Amoretti" و قصيدة أخرى رعوية تحتفل بمناسبات الزواج بعنوان Epithalamion، وفي العام الذي يليه نشر قصيدة أخرى تحتفل أيضا بمناسبات الاستعداد للزواج بعنوان Prothalmion، ونشر أيضا قصيدة رعوية أخرى بعنوان "عودة كولن كلوت إلى وطنه Colin Clout's Come Home Again"، ثم قصيدة أخرى بعنوان: "أربع ترنيمات وأغنية استعدادًا للعرس Four Hymns and Prothalamion"، في عام ١٥٩٦، ثم إنه كتب حوارًا نثريًا تحت عنون "مشهد من الأحوال الراهنة في أيرلندا A View of the Present State of Ireland"، على أن تاج أعمال سبنسر الأدبية هي قصيدة "ملكة الجان" التي ظهرت الثلاثة كتب الأولى منها في عام ١٥٩٦، ثم ظهرت الكتب الستة كاملة مع ملحق يحتوي على أناشيد التحول في عام ١٦٠٩أي: بعد عشر سنوات من وفاة سبنسر.

في العادة عندما ينتج شاعر مثل إدمند سبنسر عملاً كبيرًا مثل "ملكة الجان"، فإننا نقول: إن ما سبقه من أعمال كانت إرهاصًا لهذا العمل الكبير أو استعدادًا لـــه، حدث ذلك مع جون ملتون حين كتب ملحمته الرائعة "الفردوس المفقود"، وهناك دلائل على ما نقول. كان سبنسر شاعرًا جادًا مسئولاً، ولم يكن سبنسر شاعرًا هازلاً كما هو الشأن في شعر الكثير من شعراء السوناتات في العصر الإليزابيثي، ندرك ذلك في سونيتاته كما ندركه في غيرها؛ ولنضرب لذلك مثلاً القصيدة التي سمّاها Epithalamion والتي ظهرت مطبوعة في نهاية سلسلة السونيتات، وهي تحتفل بزواج سبنسر نفسه بـــ إليزابث بويل في كورك، في أيرلندا، في عام ١٥٩٤، تتكون القصيدة من أربعة وعشرين مقطعًا شعريًا لتشير

إلى كل ساعة من ساعات يوم انتصاف الصيف الذي يصادف الرابع والعشرين من يونيو، وفي هذا الجزء القصير من القصيدة، يصف سبنسر عروسه:

انظر إليها قادمة تمشي بخطوها الوئيد،

أشبه بطائر الفيبي الجميل خارجة من غرفتها الشرقية،

تسير في سباقها العتيد

ترتدي البياض الذي تبدو فيه كعذراء، في حسنها بهية. (١٤٨ – ١٥١).

إن أكثر الخصائص وضوحًا في كتابات سبنسر هي الرقة ورهافة الحس، يبدو في كتاباته كأنه يبدع عالمًا كاملاً تشيع فيه السعادة، ويطغى فيه الحب، وتبتعد أعمالـــه عن جوء التشاؤم الذي يشيع في كتابات غيره من كتاب القرن السادس عشر أو غيره من القرون، على أن القارئ قد يشعر بأن الكاتب – خاصة في قصيدة Epithalamion – ينأى به عن عالم الواقع، ويغرق به في عالم الخيال، ويفرط في سرد تفاصيل الاستعداد ليوم العرس إلى درجة يُظن معها أن الشاعر إنما يخشى قدوم لحظة الالتزام بالحياة الزوجية، وبعد انقضاء يوم انتصاف الصيف – يوم الرابع والعشرين من يونيو – وبعد انقضاء يوم العرس، تشيع في الأبيات لمسات اليأس والتشاؤم. وفي أثناء ذلك نلمس كيف يتم احتواء المرأة في القصيدة في ثنايا الهيمنة الذكورية على الكتابة الإبداعية؛ فالمرأة جميلة، ولكنها لا تثير المشكلات، ولا يعلو لها صوت، ولا يُسمح لها بالحديث.

ومما يثير لدينا بعض الدهشة والاستغراب أن القصيدة كُتبت في عقد التسعينيات (1590s) من القرن السادس عشر؛ فقد شهد هذا العقد الأخير من القرن السادس عشر غزارة في الإنتاج الأدبي، وكثرة من الأصوات المتنافسة والأشكال الأدبية المختلفة. وتظهر في قصيدة الاحتفال بالعرس فكرة الاستقرار في النظام القائم، ولكن سبنسر يظهر هذه الفكرة في حقبة شاعت فيها الاضطرابات السياسية، والفوضى الاجتماعية، والنزعة نحو التغيير: فقد قضى في الطاعون أكثر من

١٥٠٠٠ فردًا في لندن وحدها في عام ١٥٩٣، وشهد شهر يونيو وحده أكثر من اثنتي عشر ثورة وتمردًا في عام ١٥٩٥، مما تبدو معه قصيدة العرس منبتة الصلة عن زمنها، ولكن في التسعينيات، حين بدا أن إليزابث قد طعنت في السن، ولم يظهر من يرث العرش، كان يبدو أن الزمن كان يجري من بين يدي التيودوريين. شهد عقد التسعينيات من القرن السادس عشر تنوعًا في الأدب الإنجليزي، ظهر ذلك في أدب شكسبير نفسه، وفي أدب غيره من الكتاب الذين اشتهروا في عصره (سيكون الفصل القادم عن شكسبير وأعماله)، من أمثال بن جونسن Ben Jonson. نقرأ في شعر تلك الفترة بعض القصائد الدينية الكالفينية التي يشيع فيها الحزن مثل أعمال فولك جريفل، ونقرأ عن هجائيات جون مارستون، وأعمال جون دَنْ الباكرة، والتي كانت في الأساس قصائد هجائية. وفي حين تصور لنا قصائد سبنسر عالمًا ساكنًا لا يتغير، تصور لنا هذه القصائد الهجائية الساخرة، عالمًا لا يكف عن التغير، ولا يتوقف عن الثورات خاصة في عقد التسعينيات.

من الواضح أن سبنسر كان واعيًا تمام الوعي بدرجة التعقيد التي كان يتميز بها العالم من حولــه؛ فقد كان نائبًا للتاج البريطاني في أيرلندا، وهُوجم منزلــه من قبل جمهور المتمردين الأيرلنديين في عصيان تايرون في عام ١٥٩٨، وأنه لم يكن في مقدوره تجنب هذه الاضطرابات التي كثرت في التسعينيات من القرن السادس عشر، لا نجد ذلك في قصائده الرعوية التي تحتفل بالأعراس – بل على النقيض – نجد عالمًا يشيع فيه السلام، ولا علاقة لــه بالاضطرابات ولا بالعصيان. ولا نجد ذلك أيضًا في "ملكة الجان"؛ فملكة الجان تصور لنا عالمًا متماسكًا، ورغم أن "ملكة الجان" – شأنها شأن أية قصيدة أخرى – يمكن تناولها من أية مقاربة نشاء، ولكن من الحكمة أن نتناولها من مدخل أنها مهداة إلى الملكة إليزابث الأولى، هذه الملكة التي تدل سيرة حياتها في الواقع، وما صدر منها من قول أو عمل، على أنها كانت العمود الفقري الذي نشأ عليه التماسك، وقامت عليه وحدة البلاد، وحماها من التمزق. طبعًا ساعدها في ذلك عدد كبير من رجال

القصر الذين تفانوا في خدمتها، وبذلوا أعمارهم في سبيل تعضيد سلطتها، ولكن نلاحظ أنهم التأموا جميعًا حول شخصيتها القوية التي استخدمتها في بسط نفوذها، نستطيع أن نقول: كما كان يفعل بعض زعماء الدول الشيوعية السابقة في أوروبا الشرقية؛ أي: من خلال قوة شخصيتها، والأكثر من ذلك من خلال رسم صورة لنفسها تقترب بها من الآلهة أو أشباه الآلهة، والحق أن القصيدة أسهمت في تكريس هذه الصورة، والأكثر من هذا أنها حولتها إلى ما يشبه الأسطورة الشعرية.

كانت إحدى الأدوات التي استخدمها الشاعر في قصيدة "ملكة الجان"، لكي يرتفع بالملكة إليزابث إلى مصاف الأساطير، هي العودة بزمن الأحداث في القصيدة إلى أيام العصور الوسطى، حيث كانت القيم الرومانسية، وهي قيم الفروسية والشهامة، لم تزل حية، والحق أنه راح يقص على القارئ حكايات الفرسان وكأنه يريد أن يعلم القراء مبادئ الفروسية القديمة، ويقدم لهم أنموذجًا على هذه المبادئ في مثال هؤلاء الفرسان الوجهاء الذين يعيد خلقهم من تلك العصور البعيدة، وهم في الغالب فرسان إنجليز مسيحيون برتستانت. إن القصيدة تروي قصة ستة فرسان يواجهون تهديدات لشرفهم ووحدتهم، ولكن – وكما نتوقع – يفوزون ويعترضون ويقاومون كل هذه التهديدات، إنها – رغم أنها لم تكتمل – قصيدة من العيار الثقيل وتقوم على مقطع شعري واحد من البداية وحتى النهاية، ما يطلق عليه المقطع الشعري السبنسري:

فارس نبيل يقطع السهول والبرية

يحمل عدة الحروب ويرتدي الدروع الفضية

على جسده تبدو الندوب من الجروح القديمة

علامات من معارك في ميادين الوغى مريرة

ولكن حتى هذه المعارك الجسام لم ترو ظمأه،

فلا يزال قلبه الجسور يدعوه للمزيد،

يأبى الانسحاب من أي مواجهة، فارس عتيد ،

فارس نبيل يكره الظلم ويعشق العدل،

نسيم مع أصدقائه وحرب على أعدائه.

(ملكة الجان، ج ١، ١,١)

إن الإصرار على استخدام شكل واحد للمقطع الشعر يحدث تأثيرًا مثيرا؛ فالقصيدة تروي أحداثًا خطرة يتعرض لها الفرسان، ولكن الأحداث تنتهي بالسلم بعد كل مغامرة، يحسه القارئ في هذا التكرار الشكلي للفقرة الشعرية، وهو تكرار يمضي دون تعثر. إن ملكة الجان – في الواقع – تستعين بفرسانها التابعين لها والمدافعين عن شرفها على مغالبة الخطوب، ومجابهة التحديات، وعلى كل ألوان الخطر، وضروب الفتن. وقد استغرب النقاد من قدرة القصر على الإبقاء على هذا النظام الذي أبقت عليه ملكة الجان في بلاطها.

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه: هل يمكن أن تستمر قصيدة كهذه مصدر متعة لقراء اليوم؟ فقد كان النقاد في الماضي يركزون على فكرة شيوع السلام والتماسك والثقة في قصيدة "ملكة الجان"، ولكن نقاد اليوم باتوا يركزون على مواضع التوتر في القصيدة، وأهمها فكرة الفارس الذي يتخلى عن مبادئه والتزامه بالفضيلة والمبادئ الأخلاقية؛ ربما بسبب غواية أو إغراء. والأرجح أن القصيدة ركزت أكثر ما تركز على التهديدات، وتأخذ هذه التهديدات مأخذ الجد، ربما أكثر مما يعتقد نقاد الماضي، وهناك دليل على أن القصيدة يعوزها الاتزان وتفتقر إلى الانضباط؛ إذ يبدو أن التهديدات في القصيدة موصولة السبب بالتهديدات التي واجهها سبنسر في أيرلندا خاصة تلك التي سردها في الكتاب الخامس والكتاب السادس حيث نجد أن السرد يتوقف أكثر من مرة من قبل الصور البلاغية العنيفة وصورة القوى العنيفة، يصور أناسا يتخطون قواعد الملاءمة الاجتماعية، ينفر

منهم الناس والشاعر. إننا نقف من خلال ذلك كلـــه على كراهية سبنسر لهذه النوعية من الأشخاص، وعلى شخصية سبنسر وذوقه.

على أنه يبقى أهم ما يميز قصيدة "ملكة الجان" هو عدم اكتمالها؛ بسبب وفاة سبنسر، ولكن حتى لو اكتملت القصيدة – أو أكتمل غيرها من القصائد – والتأمت أجزاؤها، لكانت ستظل أيضًا قاصرة عن التعبير عن أحداث العقد الأخير من القرن السادس عشر، حتى وإن كانت هذه القصيدة في حجم "ملكة الجان" وتأثيرها الكبير. وبهذه المثابة يمكننا أن نقول: إنه حتى وإن كانت القصيدة تعود بنا إلى الوراء في الزمن حيث عالم تشوسر وقصص العصر الوسيط وتراثه، فإن القصيدة تستشرف المستقبل، وتطل على العالم الحديث بعد أن أصبح من الصعب الربط بين الأشياء، وإعادة مفردات العالم إلى المنطق المطلوب.

الفصل الرابع
شكسبير

شكسبير في عصره

ماتت الملكة إليزابث الأولى دون وريث في عام ١٦٠٣. ويبدو أنه ليس مصادفة أن يكتب شكسبير أكثر تراجيدياته شهرة في ذلك الوقت بالتحديد؛ فربما ظهرت "هاملت"، وقُدمت على المسرح عام ١٦٠٠ أو ١٦٠١؛ وبعد موت إليزابث مباشرة ظهرت "عطيل" (١٦٠٤) و "الملك لير" (١٦٠٥)، و "مكبث" (١٦٠٥ – ٦). في وسعنا أن نقول: إن فترة حكم إليزابث كانت فترة حكم ناجحة في تاريخ إنجلترا؛ أحرزت فيها إنجلترا نجاحات تجارية وبحرية وعسكرية، أهمها هزيمة الأسطول الإسباني الذي كان يُسمى "الأرمادا"، وتدميره في عام ١٥٨٨، مما عزز الشعور المتنامي آنذاك بالثقة الوطنية. أضف إلى ذلك المصالحة الدينية التي نجحت إليزابث في القيام بها في عام ١٥٩٩، والتي فرضت بمقتضاها العقيدة البروتستانتية فرضًا بقوة القانون، مما دعم الإحساس بالهوية القومية، ولكن فكرة فرض هوية دينية موحدة على شعب بلد مثل إنجلترا بدأت تثير الاهتمام بمشكلات أساسية في الفترة الإليزابيثية، وهي مشكلات تزداد حدة في السنوات الختامية لفترة الملكة إليزابث.

لا يمكن أن نصف الجميع – الكاثوليك منهم والبروتستانت – بأنهم كانوا سعداء بالمصالحة الدينية التي قامت بها إليزابث؛ فلم يكن المتطهرون (البيوريتانيون) راضين عن هذه التسوية تمام الرضا، فقد أبقت البروتستانتية الرسمية التي أقرتها إليزابث على نظام القساوسة وكثير من الطقوس الكاثوليكية،

ولم تكن هذه المصالحة تتفق مع رؤيتهم لإصلاح أكثر تشددًا للكنيسة وطقوس الصلاة فيها، ولقد انعكست هذه الاختلافات على الأمور السياسية أيضًا؛ فقد كانت إليزابث تأمل – عن فهم – في إحكام قبضتها على السلطة، فوقفت بشدة في وجه البرلمان، ورفضت دعوته إلى الانعقاد، ولكن البرلمان في عهد الملكة إليزابث بدأ يُظهر استقلالـــه على نحو غير مسبوق، فنحن نقرأ عن أصوات كثيرة ومتنوعة في تلك الفترة تطالب بشيء من الثقة والإصرار بأن يكون لها رأي في إدارة شئون البلاد. وقد يزعم الزاعمون أن مثل هذه الأصوات المطالبة بالتغيير موجودة في أي مجتمع وفي أي عصر، ولكنا نزعم أن هذه الأصوات المطالبة بالتغيير من سمات الأمم التجارية التوسعية، ينطبق هذا أكثر ما ينطبق على إنجلترا ولا سيما في أواخر القرن السادس عشر. كان التجار وأرباب الصناعة حاضرين في الحّياة الدينية والسياسية والاجتماعية في إنجلترا، وكانوا في الوقت نفسه طاقة متحفزة مستعدة للتمرد وإزعاج النظام، ويظهر تداخلات السياسة في التجارة أكثر ما يظهر – على سبيل المثال – في الطريقة التي اضطرت بها إليزابث في عام ١٦٠١ إلى التراجع عن مسألة قضية احتكار التاج لمنح تراخيص التجارة والصناعة.

على أن الملكة إليزابث ظلت طوال حياتها قادرة على الإمساك بالمتناقضات التي كانت تشيع في الأمة، قادرة على بسط نفوذها والتخلص من معارضيها، ونستطيع بيسر – على سبيل المثال – أن نضرب مثلاً بثورة إيرل أوف إسكس في عام ١٦٠١ التي كانت أشبه بالانقلاب العسكري الفاشل والذي انتهى بإعدامه (الجدير بالإشارة هنا أن ابنه كان من قواد جيش البرلمان أثناء الحرب الأهلية)، والحق أن الوسائل التي استخدمتها الملكة إليزابث في بسط نفوذها على البلاد والعباد قد حير المؤرخين، أهم هذه الوسائل هي طريقتها الناجحة في تصوير نفسها على أنها صورة الأمة، وقد رأينا في الفصل الأول كيف أسهم الأدب – وخاصة في قصيدة "ملكة الجان" في إخراج هذه الصورة، ولكن في الوقت نفسه نجد أن هذه الصورة التي اجتهدت في تصديرها للشعب، وساندها الأدب على ذلك، صورة

منبتة الصلة عن الواقع، أو تسعى إلى تغطيته، فالعقد الأخير من القرن السادس عشر بصفة خاصة يتميز بوفرة الأصوات المعارضة لسياستها؛ بسبب الكثير من العوامل التي منها نقص إنتاج المحاصيل، والمحاولات المستمرة في التضييق على الفلاحين، والفقر والاضطهاد، وحتى في القصر نفسه نسمع عن أصوات ينفد صبرها إزاء تصرفات الملكة الطاعنة في السن التي تماطل في الاستجابة لدعوات التغيير، بل وترفضها. ولكن التهديد الأكبر كان يأتي من شعور عام بأن وحدة الأمة مهددة إذا ماتت الملكة، خاصة وأنه لم يكن لها وريث مباشر يتولى دفة المسيرة من بعدها. عندئذ اندلع الجدل حول إمكانية تولي ملك إسكتلندا – جيمس السادس – عرش إنجلترا من بعدها، ولكن عندما تولى العرش – باسم جيمس الأول – حامت حولـــه الشكوك والمخاوف من أن تكون نواياه على غير هوى الإنجليز؛ فقد كانت أمه ماري ملكة إسكتلندا كاثوليكية – أليس من الممكن إذن أن يفرض الكاثوليكية على البلاد فرضًا؟

في هذه الظروف – أي: في السنوات الأخيرة من عهد الملكة إليزابث والسنوات الأولى من عهد الملك جيمس الأول، الذي كان يضطهد البيوريتانيين بعقيدته الأنجليكانية، والذي وجد نفسه فيما يشبه العداء للبرلمان – كتب شكسبير. في مسرحيات شكسبير نقابل دائمًا شخصيات تتحدى السلطة القائمة، سواء في المسرحيات الهازلة أو في المسرحيات المأساوية، ولكنها أيضًا شخصيات مهتمة بالزعامة؛ فنجد – مثلاً – عددًا كبيرًا من المسرحيات التي تصور ممالك نجحت في تحقيق الاستقرار في أوقات الاضطرابات، ولكن هناك الكثير من المسرحيات التي تصور – في المقابل – ممالك أخرى أو أصحاب سلطان يخفقون في تحقيق السيطرة والاستقرار بشكل يدعو إلى الأسى. إن الدراما – في أي عصر – هي الأداة المثالية في إدارة أي حوار حول الزعامة؛ فالمسرحية تتبني – في الأساس – على فرضية الصراع والمواجهة، ولكن ذلك يظهر أكثر ما يظهر في إنجلترا العصر الإليزابيثي؛ فقد كانت المسارح الجديدة في لندن تقع في قلب بوتقة الحياة

السياسية في البلاد، وأيضًا قريبة من الحركة الاجتماعية والفكرية والتجارية المتزايدة آنذاك. كانت هذه التغييرات المتسارعة – مثل الانفجار السكاني في لندن خلال حياة شكسبير ونموها التجاري والديموغرافي الذي فاق أية مدينة أوربية – سببًا في زعزعة استقرار البنى المستقرة، ووضعها موضع التساؤل، مما أثار الشكوك حول نظام الحكم، وحول الحكومة نفسها. في الوقت نفسه من المهم أن نتذكر أن المسرحية تقوم على الأداء المسرحي، وأنها تخلق وهمًا، أو قل: حالة وهمية يتم خلقها على خشبة المسرح، وأن المسرحية ربما تتعمد الإيحاء بحالة الوهم هذه، ولعلها قادرة على خلق الوهم بوجود قوة ونظام، وخاصة قوة النظام الملكي ونظام حكمه، هذه العناصر جميعًا تناولها شكسبير في مسرحياته المأساوية العظيمة في مفتتح القرن السابع عشر، إلى جانب عنصر القلق الذي قد يحدث في حالة وفاة الملكة إليزابث، على أن أهم نقطة يجب تناولها في مستهل حديثنا عن شكسبير هي: عندما أكب شكسبير على مشروعه الأدبي ككاتب مسرحي، في خضم أفكار جديدة، ونشاط سياسي، وقلاقل اجتماعية تميز بها العقد الأخير من القرن السادس عشر.

مسرحيات شكسبير الكوميدية ومسرحياته التاريخية

بدأ شكسبير مهنته المسرحية بثلاث مسرحيات عن هنري السادس، كتبها بين عامي ١٥٩٠ و ١٥٩٢ (مع العلم أن جميع تواريخ كتابة مسرحياته تخضع للتخمين)، ولكن الأفيد أن ننظر في العقد الأول كوحدة متكاملة، وأن نقسم المسرحيات التي كتبها في ذلك العقد إلى ثلاث مجموعات، فهناك تشكيلة من المسرحيات الباكرة، وهي مسرحيات يمكن وصفها بأنها أعمالاً تمهيدية، تدرب فيها شكسبير على الكتابة، وأتقن من خلالها حرفته أيما إتقان: من هذه المسرحيات" و "وجيهان من فيرونا" و "تيتوس أندرونيكوس" و "كوميديا الأخطاء" و "خاب سعي العشاق" و "روميو وجولييت"، ثم لا يلبث أن يصدر شكسبير مجموعة أخرى من

مسرحياته قبل أن يشرف العقد على نهايته، فبين عامي ١٥٩٢ و ١٥٩٩ تظهر مسرحيات "ريتشارد الثالث" و "ريتشارد الثاني" و "الملك جون" و "هنري الرابع" (في نسختيها الأولى والثانية)، و "هنري الخامس"، وأما "يوليوس قيصر" التي عُرضت على المسرح أول مرة في عام ١٥٩٩، فهي تعد ضمن مجموعة مسرحيات شكسبير الرومانية، ولكننا ندرجها ضمن هذه المجموعة التاريخية؛ إذ أننا نرى أنها تعرض لتاريخ إنجلترا وإن كان ذلك بطريقة مختلفة، ومن خلال سياق آخر. وفي هذا العقد أيضًا وتحديدًا بين عامي ١٥٩٤ و ١٦٠٠ (وربما عام ١٦٠١)، كتب شكسبير أعماله الكوميدية العظيمة، والتي يدرجها النقاد أيضًا - وربما بسبب موضوعاتها المشتركة - ضمن مجموعة واحدة، وتضم: "حلم منتصف ليلة صيف"، "تاجر البندقية"، "زوجات وندسور المرحات" و "جلبة بلا طائل" و "كما تحب" و "الليلة الثانية عشرة".

ومع ذلك نحتاج - قبل البدء في تحليل المسرحيات نفسها - إلى أن ننظر كيف أنتج شكسبير هذه الأعمال، وهي التي كانت صلتها قليلة بمسرحيات الغموض والأعاجيب Mystery and Miracle Plays التي شاعت في العصور الوسطى (والتي تحدثنا عنها في الفصل الثاني). والحق أن ما يسمى بحركة الإحياء، أو العودة إلى التعلم من النصوص الكلاسيكية وتقليدها خلال عصر النهضة، قد ساعد على الاهتمام بالدراما الرومانية التي وفرت بدورها أنموذجًا احتذاه عدد من كتاب المسرح الإنجليزي، وهي دراما تقوم على المسرحية ذات الخمسة فصول، وعلى مراعاة القواعد المسرحية القديمة، والأنماط المستقرة للحبكة وتصوير الشخصيات، وفي وسعنا التعرف على تأثير هذه النماذج الكلاسيكية في أولى مسرحيات شكسبير الكوميدية، وهي: "كوميديا الأخطاء"، والتي تدين - على مستوى الشكل والمضمون - لأعمال الكاتب الكوميدي الروماني بلوتس (٢٥٤ - ١٨٤ ق.م)، على أن الكاتب المسرحي الروماني، سينيكا (٤ ق. م - ٦٥ م) هو الذي كان أكثر النماذج التي احتذاها الكتاب الإنجليز في فن كتابة التراجيديا، ومع حلول عام ١٥٧٤ ظهرت

الفرق المسرحية التجارية في لندن، وأضحت طريقة سينكا في كتابة التراجيديا، والتي تطورت في إيطاليا في عصر النهضة، تلهم الكتاب بمسرحيات تملأ خشبة المسرح بأجساد الموتى ومن بُترت أعضاؤهم، ولنضرب لذلك مثلا: مسرحية "المأساة الإسبانية The Spanish Tragedy" لتوماس كايد (١٥٨٧)، وفيها يعض البطل الذي انتقم لمقتل ابنه على لسانه بعد أن قتل قتلة ابنه، وكذلك مسرحية شكسبير المأساوية الأولى المعنونة: "تيتوس أندرونيكس" (١٥٩٣ – ٤)، والتي تصور جريمة الاغتصاب، والتمثيل بالجثث، وأكل لحوم البشر، ومع حلول عقد تسعينيات القرن السادس عشر كان المسرح اللندني يزداد ازدهارًا، وأصبحت لفرقة شكسبير المسرحية شعبية كبيرة، حتى أصبحت هي الفرقة المفضلة عند الملكة – فقد كتب شكسبير مسرحية "زوجات وندسور المرحات" بناء على طلب الملكة نفسها، ولكن شكسبير – بوصفه كاتبًا مسرحيًا تجاريًا – احتفر لنفسه مكانة خارج ثقافة القصر، مما يدفعنا مباشرة إلى طرح أحد الأسئلة المركزية حول مسرحيات شكسبير: هل كان شكسبير يكتب دفاعًا عن النظام القائم، أم كان يكتب بوصفه ناقدًا شاكًا في قيم هذا النظام السياسية؟

لعلنا نستطيع النظر بعمق في هذه القضية عند تناولنا لمسرحية "جلبة بلا طائل"، وهي مسرحية تبدأ بعودة "دن بدرو" ومساعديه من ميدان القتال، لتلبية دعوة على العشاء في بيت "ليوناتو"، نجد أن "كلاديو" يقع في حب "هيرو"، ابنة "ليوناتو"، ويطلب من "دن بدرو" أن يخطبها لـــه، وهنا يتدخل "دون جون" النذل فيوهم "كلوديو" بأن محبوبته لا تخلص لـــه، في الوقت نفسه تعمل بقية الأشخاص على إقناع "بياتريس" و "وبينيدك"، اللذين كانا يكرهان كلّ الآخر، بأنهما إنما يحبان كلٌ منهما الآخر، وأما "كلوديو" الذي تعرض لخداع "دن جون" يرفض حب "هيرو" في يوم العرس، وفي نهاية المسرحية تجد جميع المشكلات – بطبيعة الحال – طريقها نحو الحل ويتزوج "كلوديو" من "هيرو"، وتتزوج "بياتريس" من "بينيدك". وقد تبدو المسرحية في البداية مجرد عمل يُقصد بـــه إلى التسلية ليس إلا؛ فالحب

يسبب الشقاق بين أفراد المجتمع الواحد، ولكن في النهاية، كما يحدث في جميع المسرحيات الكوميدية، يعود إلى هذا المجتمع نظامه. على أننا إذا تعمقنا قليلاً في الأمر قد ندرك الفجوة بين أداء الشخص أمام الناس وشعوره أو إحساسه أمام نفسه؛ ففي يوم العرس – على سبيل المثال – نجد أن "كلوديو" يلعب الدور المطلوب منه إلى أن يأتي وقت الكشف عن بغضه لـ "هيرو"، وهنا تطرح قضية الاختلاف بين الأدوار التي يؤديها الناس في المحافل العامة، وذلك الشعور المختلف الذي يكنه البعض للبعض في القلوب؛ فنحن نلمس خفة الدم، ورقة الدعابة في طبع سكان القصر، ونقف أيضا على حقد النذل "دن جون".

يشيع هذا النمط في مسرحيات شكسبير الهزلية: وجود تلك الفجوة الدائمة بين فكرة المجتمع المنظم المستقر الذي يمثله المظهر الاجتماعي الذي يظهر على تصرفات الناس في المحافل العامة، وتلك المشاعر والرغبات المعقدة التي تحرك تصرفات هؤلاء الناس أنفسهم. ولعلنا نعرف ذلك على نحو أكثر وضوحًا في مسرحية تاجر البندقية الذي يقترض فيها أنطونيو مبلغاً من المال من شايلوك، وهو مرابي يهودي يجبر أنطونيو على التوقيع على عقد يقتضي اقتطاع رطل من اللحم من جوار القلب إن لم يفي بدينه في الوقت المعلوم (ثلاثة أشهر)، وقد استطاع الدفاع عن أنطونيو في المحكمة إفحام المدعي (شايلوك)؛ لأن العقد لا يقر بإعطاء المدعي نقطة دم واحدة من جسد مسيحي، بذلك تتم هزيمة شايلوك، ويضطر إلى التخلي عن نصف ثروته لأنطونيو، وإلى اعتناق المسيحية. فوق السطح تبدو الحياة في البندقية متمدنة، ولكن في الواقع هناك قضايا بالغة التعقيد حول العلاقة بين المال والقانون والعرق والعدالة والرحمة، تنتهي المسرحية بعودة النظام، ولكن قبل أن يعود النظام يواجه صعوبات وصراعات. وفي مسرحية "جلبة بلا طائل" يعرض علينا شكسبير مجتمعًا يحكمه الرجال، وهو النظام المعتاد في المجتمع. على أننا نلمس في موقف "كلوديو" من النساء شيئًا يمجه الذوق السليم، يظهر ذلك أكثر ما يظهر في الطريقة التي يعتمد بها على "بدرو" ليخطب لـه "هيرو"، فالمرأة تبدو

أكثر قليلاً من كونها قطعة أثاث، والحق أنه عندما أخبروه بأن "هيرو" قد ماتت، كان "كلوديو" مستعدًا أن يتزوج من ابنة عمها، حتى لو لم يكن قد رآها من قبل (وقد تبين أنها "هيرو" وقد تخفت). إذن مسرحية "جلبة بلا طائل" تحتفل في نهايتها بعودة النظام التقليدي، ولكنها أثناء ذلك تكون قد لفتت الأنظار إلى بعض النقاط المهمة حول القضايا المطروحة من داخل هذا النظام القائم، وهذا الضرب من التساؤل يتضح أكثر ما يتضح في جميع مسرحيات شكسبير: فمرة تلو المرة يتصدى شكسبير للنظر في الأسس التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية والسياسية، ويضع يده على القوى التي تحرك وتشكل المجتمع. والواقع أن الفكرة المركزية في أعمال شكسبير هي أن الكثير من الحياة الاجتماعية تشبه إلى حد كبير الأداء على المسرح، يلعب فيها الناس أدوارًا (بما في ذلك الأدوار المتصلة باختلاف الأنواع لديهم)، ولكن هذا الأداء العلني ما هو إلا خداع بصري يمكن بسهولة فضحه.

تنطوي كوميديات شكسبير على تفكيك للعبة تبادل الأدوار، ولكن هذه اللعبة واضحة على سطح مسرحياته التارخية؛ فمسرحيات شكسبير التاريخية الرئيسة تتناول سلسلة واحدة من الممالك البريطانية يبدأ برتشارد الثاني وحتى هزيمة ريتشارد الثالث من قبل هنري السابع، وهو أول ملك من التيودوريين، تغطي هذه المسرحيات القرن الخامس عشر كلــه، وحتى عام ١٤٨٥ تحديدًا، شهدت الثلاثين عامًا الأخيرة منه حروبًا صعبة تُعرف في التاريخ بحروب الورود. يتناول النقاد عادة هذه المسرحيات من منظور أنها كُتبت بغرض دعم شرعية آل تيودور في الحكم، كما كانت قصيدة "ملكة الجان" لسبنسر تساعد الملكة إلزابث على توطيد حكمها، يمكن النظر في مسرحيات شكسبير التاريخية على أنها تصب في الاتجاه نفسه، أي: بوصفها نصوص تحدد الدوافع الخطيرة عند المتمردين، فكما ساعدت قصيدة "ملكة الجان" الملكة إليزابث على توطيد حكمها، يمكن اعتبار مسرحيات شكسبير التاريخية بالطريقة نفسها؛ بوصفها نصوصًا تضع أيدينا على الدوافع الشريرة، والأهداف الخبيثة التي تحرك المتمردين، وبذلك تدعم – ضمنيًا – طريقة

الملكية في التعامل مع مثيري الفتن، نزعم أن ذلك ينسحب على مسرحية "ريتشارد الثاني"؛ فهي مسرحية تعرض لنفي الملك لبولنجبروك ومصادرة أملاكه لتمويل حربًا كان يخوضها في أيرلندا، وفي النهاية يغزو بولنبروك إنجلترا ويزيح ريتشارد، ويعتلي هو العرش باسم هنري الرابع، والأمر بسيط: فقد ذهب ملك ضعيف وحل محلــه آخر يستحق أن يكون ملك إنجلترا بسبب جدارته السياسية. ولكن الأمر ليس بهذه البساطة؛ لأن *ريتشارد الثاني* أيضًا مسرحية تنظر إلى الماضي بوصفه طريقة في التفكير حول الحاضر. ففي نهاية القرن السادس عشر، وفيما كانت الملكة تقترب من نهايتها دون وريث شرعي؛ كانت الأسئلة تُطرح حول من سيملأ المقعد الذي سيخلو عما قريب.

كان ريتشارد مختلفًا عن إليزابث، فقد تمكنت إليزابث من فرض احترامها على الجميع، وتمكنت من إجبار الجميع على إظهار الولاء لها، ولكنا نستطيع أن نلمح أنه في الوقت الذي كانت فيه مسرحية الملك ريتشارد الثاني تركز على بلاغة الخطاب على خشبة المسرح، تظهر مقارنات يعقدها شكسبير بين أداء ريتشارد كملك وأداء الملكة إليزابث المعروف، رغم أن هذه المقارنات لا تظهر بشكل مباشر صريح، نلمس هذه المقارنات في المشكلات المتصلة بحقيقة مفادها وجود فجوة بين ظاهر القوة وحقيقتها. تبدو إليزابث أكثر قوة واطمئنانًا في السلطة من ريتشارد الثاني، ولكنها تكبر في السن، وتصبح البلاد قاب قوسين أو أدنى من فوضى داخلية. أيضًا يبدو ريتشارد قويًا، فبكلمة واحدة منه يُنفى بولنبروك، وكأنه كان يستعرض قوته، ثم يخفض فترة الحكم من عَشرة إلى ست سنوات، لعله استجاب لحزن أبي بولنبروك، جون أوف جونت (وهو أيضًا عم ريتشارد):

أرى يا عمي أحزان فؤادك في نوافذ عينيك

ومظهرك الحزين قد خفف مدة منفى ابنك

واقتطع منها أربع سنوات! [إلى بولنبروك]

اسمع يا بولنبروك

لك أن تعود على الرحب والسعة بعد أن تقضي

ستة أشتاء باردة الأوصال!

(ريتشارد الثاني، الفصل الأول: المشهد الثالث، ٢٠٨ – ٢١٢).(*)

والحق أن لغة ريتشارد تبدو لغة متعالية، لغة الملوك الآلهة أو الملوك أشباه الآلهة، ولكن عند تدقيق النظر نجد أنها لغة عادية لا تحمل كل هذا الشعور بالسلطة. والحق أن "جونت" عندما يتحدث، في مشهد تالٍ، يتلاعب بمعنى اسمه؛ متكئًا على التورية المتضمنة في معنى الاسم؛ وهي بمعنى الهزيل جسميًا، هنا لا تصبح اللغة فقط هي موضع التساؤل، بل تصبح موضع التحقير:

ما أصدق ما يصف اسمي حالي!

"جونت" يعني النحول والهزال بلغتنا

وأنا نحيل عجوز أو عجوز نحيل!

فالحزن في نفسي يصوم صومًا أرهقني

ومن الذي يصوم عن اللحم فلا يصيبه النحول؟

لقد سهرت أرقب أحوال إنجلترا النائمة زمنًا طويلاً

والسهر يؤدي إلى الهزال، فغدوت جونت النحيل!

(ريتشارد الثاني، الفصل الثاني – المشهد الأول، السطر ٧٣ – ٧٨) (*)

(*) وليام شكسبير، ريتشارد الثاني، ترجمة وتقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص: ٩٦. (المراجع).

(*) المرجع السابق، ص: ١١١. (المراجع).

من هنا ندرك ضعف النظام الذي يرتكز على اللغة، ومن هنا أيضا يبدأ النقد التقليدي في مناقشة عيوب ريتشارد كإنسان، ومنها أنه لا يمكن أن يرتفع إلى مستوى التحدي الذي يشكله المنصب الذي يتسنمه؛ فهو رجل يفضل الأقوال على الأفعال، ولكنا نقرأ في معالجات نقدية حديثة لأعمال شكسبير قضية أكثر رحابة من قضية الفرق بين الأقوال والأفعال؛ فبعض النقاد المحدثين لا يأبهون بشخصية ريتشارد في المسرحية، وإنما يرون أن المسرحية تطرح أسئلة جوهرية حول بنية القوة وممارستها في إدارة الدولة، وبصفة خاصة تركز مسرحية ريتشارد الثاني على كيف أن لغة الملك وطريقته في تقديم نفسه مثلما يفعل أي ملك أو أي زعيم، أشياء غاية في الأهمية في إدارة الدولة، ولكن شكسبير وهو يستعرض أمامنا هذه المفردات، إنما يكشف أمامنا ضعف هذه القدرة على السيطرة.

من المفترض أن يتضح ذلك بشكل أوضح إذا تدبرنا الشخصيات التي نقابلها كثيرًا في مسرحيات شكسبير، فهو يركز أكثر ما يركز على الحكام، ولا سيما الملوك، أو على الآباء الذين هم في موقع السلطة؛ ينطبق هذا على مسرحياته الكوميدية كما ينطبق على مسرحياته المأساوية والتاريخية. وعلى الضد، نجد أن معاصر شكسبير – بن جونسن – كثيرًا ما يركز على العاديين من الناس من سكان لندن، ذلك النوع من الناس الذي نصادفه في مرحلة تالية في الروايات، في مسرحيات جونسن نجد أن عددًا كبيرًا من شخصياته من عامة الناس، وحتى من المشردين، الذين يبحثون عن لقمة العيش، ويسعون وراء همومهم الشخصية الضيقة، ولكن في مسرحيات شكسبير نصادف شخصيات تتحدى أو تواجه أو حتى تسخر من سلطة القائد. يتضح اهتمام شكسبير بالأمور السياسية أكثر ما يتضح في مسرحية "يوليوس قيصر"، فالمسرحية تصور مقتل قيصر وهو على قمة السلطة كجندي وحاكم لروما، ويتضح ذلك أيضا في مسرحيات شكسبير التاريخية، حيث نجد أن النظام والاستقرار شيئان محيران؛ فهناك متمردون يريدون الانقلاب على السلطة (نرى المتآمرين في مسرحية يوليوس قيصر)، ونرى البطل نفسه وهو يقع

في الأخطاء، فقيصر يعود إلى روما بعد إحراز الانتصارات، ولكن شخصيات من شتى المشارب تريد أن تنقلب عليه، وتمضي المؤامرة، وينضم إلى المتآمرين – وعلى نحو غير متوقع – بروتس صديق قيصر القديم، ويقتل المتآمرون قيصر، ويقسم مارك أنطونيو – الذي لم ينضم إلى المتآمرين – بأن يثأر لمقتل القيصر، وينتصر أنطونيو في المعركة الفاصلة في "فليبي" ويقتل بروتس نفسه؛ أي أنه ينتحر على عادة أبطال المآسي.

بطبيعة الحال ليس هناك صلة بين مسرحية يوليوس قيصر – وهي المسرحية الرومانية – والحياة الإنجليزية، ولكنها تتصل اتصالاً مباشرًا بتلك القوى المتصارعة في المجتمع، وقضايا السلطة ومقاومة السلطة، وبذلك تضع المسرحية – كالشأن في جميع مسرحيات شكسبير – أيدينا على قضايا كانت تقع في القلب من هموم الإليزابيثيين، ولكنها أيضًا تهتم بمشكلات من صميم القارئ في العصر الراهن؛ فمشكلات القيادة والتحديات التي قد تواجهها القيادة السياسية كانت ضمن الهموم الأساسية للملكة إليزابث فيما كانت تتقدم في السن، فالقارئ كان يستطيع أن يتنبأ بأن مشكلات الصراع على السلطة ستزداد بعد موت الملكة، وتولي جيمس الأول، وأن العلاقة الفعالة التي أسستها الملكة إليزابث بين التاج والدولة قد تنهار. كانت مسرحية "يوليوس قيصر" إذن تشتبك مع هموم عصرها، وهي – بوصفها مسرحية تاريخية – وبطريقة لم تكن معهودة في مسرحيات الكتاب الإنجليز قبل شكسبير – يبدو أنها تمس واقع سياسي يجد صداه في عالم اليوم. على سبيل المثال، نجد أن المسرحية تبدأ بحشود من الناس، جاءوا للاحتفال بانتصار أحرزه قيصر، ولكن وجود الناس وتجمهرهم يزاد خطرًا، فالجماهير بطبيعتها هشة، سهلة الانقياد، لا يمكن التنبؤ بما يمكن أن تفعله، وكلها من العوامل التي يجب أخذها في الحسبان في معالجة أية معادلة سياسية. ورغم ذلك كله فإن القضية المركزية في مسرحية يوليوس قيصر هي الفجوة القائمة بين زعم قيصر بأنه فوق مستوى البشر العاديين، أو كائن أشبه بالإله مثل النجوم، والتحديات التي يواجهها هذه الادعاء

بالسلطة المطلقة. على أن ما ينبغي أن نقر به هو أن المسرحية لا تقدم لنا تعليقًا منفصلاً على هذه التوترات السياسية؛ فشكسبير لم يؤت حكمة خارقة في النهاية، على النقيض، كانت المسرحية نتاج قلاقل وشكوك ومجهول تميزت بها السنوات الأخيرة من عصر الملكة إليزابث، إن مسرحية يوليوس قيصر – وبطريقة تلقائية بعيدة عن الافتعال – وكما يحدث في مسرحية ريتشارد الثاني، تغازل التيارات الفكرية والمشاعر التي رأينا كيف أنها كانت تميز الفترة.

مسرحيات شكسبير المأساوية

تنقسم المسرحيات – حسب ما اتفق عليه النقاد – إلى مسرحيات كوميدية ومسرحيات تراجيدية، والتراجيديا تضرب بجذورها في الدراما الإغريقية، خاصة في مسرحيات الأثينيين من أمثال إسكيلوس وسوفكل ويوريبيدس، والفكرة الرئيسة في هذه المسرحيات هي وجود شخصية كبيرة تعاني من ضروب من الآلام، ولكنها رغم المعاناة تحافظ على كرامتها، وكثيرًا ما كان يقال: إن الرؤية المأساوية لا تتفق مع الرؤية المسيحية، لأن المسيحية في جوهرها تكافئ الطيبين في السماء، ولكن في المأساة الإغريقية يواجه الإنسان أسوأ مصائب هذا العالم، وليس هناك ما يعوضه عن هذه المعاناة أو يخفف عنه. أضف إلى أن هناك رأي آخر يقول: إن أكثر ما يلفت النظر في التراجيديا، وخاصة التراجيديا الشكسبيرية، هي الطريقة التي يواجه بها البطل الموقف الذي يجد نفسه فيه. تبدو مسرحيات شكسبير التراجيدية الأربع: هاملت (١٦٠٠)، وعطيل (١٦٠٤)، والملك لير (١٦٠٥)، ومكبث (١٦٠٥ – ٦) كأنها سلسلة كتبها شكسبير في الفترة التي سبقت وأعقبت وفاة الملكة إليزابث، فمن المنطقي إذن أن نحاجج بأنها مسرحيات كتبها شكسبير استجابة لمقتضيات سياسية في ذلك الوقت، ولكن من جهة أخرى إذا سلمنا بأنها مسرحيات مناسبات ليس إلا، فلماذا لا تزال تستأثر على اهتمامنا، وتملك علينا قلوبنا اليوم؛ يفسر بعض النقاد ذلك بأن هذه المسرحيات العظيمة تتخطى حدود

الزمن؛ لأنها تصور لنا طبائع متأصلة في جوهر الإنسان، وهناك حجة أكثر إقناعا من تلك؛ وهي أنه بينما كانت تلك المسرحيات تتناول هموما سياسية في زمنها، فإنها تنقل لنا في الوقت نفسه إحساسا بالتوترات والحركات الأساسية في التفكير الغربي، لا زال يمس شئوننا اليوم.

يتضح ذلك أكثر ما يتضح في مسرحية هاملت؛ ولهذا السبب توصف المسرحية بأنها من أعظم مسرحيات شكسبير طرا، إن كلاديوس – عم هاملت – يتزوج من أم هاملت، جرترود، بعد شهر فقط من وفات زوجها الملك المغدور. أضف إلى ذلك أن كلاديوس يعتلي العرش متجاهلاً حق ابن أخيه – هاملت – في عرش أبيه، ويكتشف هاملت أن أبيه قد مات غيلة – قتله كلاديوس؛ وبعد كثير من المماطلة يقوم هاملت بقتل كلاديوس؛ ثم يُقتل هو نفسه بسيف ابن بولونيوس، لايرتيز الذي – بخلاف هاملت – كان شابا عاديًا لا يعاني من أية عقد، ويتجه مباشرة إلى الأخذ بالثأر لمقتل أبيه من هاملت، والذي كان السبب – ولو بطريقة غير مباشرة – في مقتل أخته أوفيليا. في وسعنا أن نرى كيف أن المسرحية تتناول القضايا التي كانت تهم الإليزابثيين، خاصة مسائل الخلافة، والمؤامرات السياسية في القصر الملكي، ولكن الواضح أن هناك الكثير من القضايا الأخرى التي يجري تناولها في المسرحية، فقد ركز النقاد أكثر ما ركزوا على شخصية هاملت نفسه، ولا سيما في طريقته في التعامل مع المعضلة الأخلاقية التي يواجهها، كان هذا المنظور يعجب أرباب المسرح، والقائمين على عرض المسرحية، خاصة حين يُختار نجوم التمثيل للعب دور هاملت – تلك الشخصية الانطوائية العميقة والمبتلاة بالمشكلات والذي لا يمل من التفكير – على أن المشكلة في هذه المقاربة هي أنها تبدو أنها تختزل دلالة المسرحية في كونها مجرد فرصة لدراسة شخصية بعينها.

يحسن بنا – والحال كذلك – أن نبحث عن الموضوعات الأرحب التي تتضمنها المسرحية، ومنها ما يتصل بهاملت نفسه بوصفه أداة من الأدوات التي تعين على إظهار هذه الموضوعات الأرحب إلى الوجود. ومن هذه الموضوعات الأرحب

– كما ألمحنا آنفا – الهموم السياسية المباشرة التي كانت تهم الإليزابيثيين، ولكن هناك أمورًا أخرى منها الطريقة التي يتخلق بها الفساد داخل القصر الملكي، وبدلا من التصرف حسب الولاءات الأسرية أو القبلية، أو (كما حدث على سبيل المثال مع توماس مور في عهد الملك هنري الثامن) حسب إملاءات العقيدة الدينية – كان على هاملت المبتلى بالتفكير – أن يختار ويتخذ القرار بشأن مشاركته في اللعبة السياسية، يلفت شكسبير نظرنا إذن إلى الفرد حين يتحمل المسئولية على نحو غير مسبوق، من نستطيع أن نقول: إن المسرحية تنطوي على ما هو أكثر من ذلك؛ تنطوي على مفهوم جديد للفرد، مفهوم نصادفه من تلك اللحظة في الأدب الإنجليزي، وفي الفكر الغربي عموما، الفرد الذي يصبح من الآن فصاعدا هو مدار البحث، وهو بطل الأحداث .. لأول مرة في مسرحية هاملت. هنا نلمس النقلة الكبرى في تاريخ الفكر: الانتقال من وجهة نظر قديمة يعرف فيها كل إنسان دوره المرسوم لـــه في هذا العالم، إلى وجهة نظر تنطوي على فرد لا يعرف دوره، ولا يستطيع أن يتنبأ به في عالم غامض لا يكف عن الاضطراب.

ومع هذا التحول الخطير يأتي تأكيد جديد على دواخل نفوس البشر، على عالمهم الباطني المجهول، في مقابل موقعهم الاجتماعي المعلوم؛ فهاملت نفسه يدّعي الجنون، ولكن القوة التي يتميز بها تمثيله للجنون هي التي تلقي بظلال من الشك على الفرق بين العقل والجنون. ففجأة – وخاصة في حوارات هاملت مع نفسه – ينفتح أمام المشاهد عالمًا جديدًا؛ عالمًا يلقي بظلال من الشك على قضايا قديمة كان الناس لا يشكون في صحتها، وعلى مفهومات مستقرة كانت في حكم اليقين:

الحياة أم الموت: هذا هو السؤال.

هل الأكرم للنفس أن تقاسي ونصبر على مقاليع الدهر وسهامه

وما يرجمنا به من رزايا ومهانات؟

أم أن نشهر السلاح على خضم من المصائب

وبالصراع نضع حدًا لها؟ أن نموت، أي ننام وحسب

وبهذا النوم نقصد أن ننهي عذاب القلب وآلاف الصدمات

التي يتعرض لها الجسد في الدنيا.(*)

(الفصل الثالث، المشهد الأول، ٥٦ – ٦٣)

وفجأة – أيضًا – تتغير لغة التراجيديا، وتصبح ثرية بالصور والمجاز، وتشرع تحدث تأثيرها على القارئ إلى درجة إرباكه، ويطالع فيها القارئ شخصيات تذهلهم المتناقضات، والألغاز والريب، كما يُبتلو بالآلام والأحزان والمرارات.

تتناول هاملت تعطيل مفاجئ حدث في تولى العرش؛ أو تتناول دولة في حاجة إلى نظام يحفظ سلامتها؛ النظام الذي يرثه جيل عن جيل سلف بطريقة لا تقطعها الفوضى، ولا يعوقها الاضطراب (وهو أمر كان هاملت سيطلع بــه إذا ما ورث الحكم عن أبيه الذي كان يُسمى هاملت أيضًا)، وهو الأمر الذي لم يتم في واقع الحال. تتناول مسرحية الملك لير أيضًا قضية تعطيل الخلافة؛ فالملك يقرر التخلي عن العرش لبناته الثلاث، ولكن ذلك يتسبب – في التو – في صراع مرير بين ابنتيه: جونيريل وريغان، بعد أن قام لير بطرد الأخت الصغرى – كورديليا – لفرضها طريقة التلمق التي اتبعتها الأختان، وتعود كورديليا بجيش كبير لإنقاذ أبيها الذي فقد عقلــه، الذي حكمت عليه الأختان بالطرد خارج القصر، ويقع لير وكورديليا في الأسر، وتُشنق كورديليا، ويقضي لير نحبه منتحبًا فوق جسدها. وفي المسرحية نفسها نقرأ حبكة أخرى لأحداث موازية؛ فيها يغري ابن الحرام – إدمند – أبيه – غلوستر – بنفي أخيه إدجار – ابن غلوستر الشرعي؛ ثم يخون إدمند غلوستر، الذي يُعاقب باقتلاع بصره؛ لأنه ساعد لير، ويموت غلوستر – مثل لير

(*) مسرحية هاملت أمير الدانمارك، ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، رقم ٨٤١ الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، ص: ١٣٢) (المراجع).

– مفطور القلب رغم أن القدر جمعه وابنه إدجار. كان النقاد في الماضي يرون أن المسرحية ضرب من الخيال الرؤيوي تخدم فيها الحبكة الأولى الحبكة الثانية، وتلعب الشخصيات في الحبكتين دور الرموز التي تجسد الخير والشر على التوالي؛ وفي المسرحية ما يقف دليلا على ما نقول؛ فالقصتان تتشابهان في بعض العناصر، وفي دور الأسطورة والرمز؛ فالملك لير يفقد عقلــه، وغلوستر يفقد بصره، وكلاهما تدفع بــه المعاناة إلى معرفة الذات، ولكن قسوة جونرل وريجان الوحشية تفضي إلى الدمار، ولكن ذلك لا يغير العالم، ولا يحل مشكلات الظلم والفقر التي تثيرها المسرحية.

على السطح تبدو مسرحية الملك لير منبتة الصلة عن لحظتها التاريخية؛ فأحداث المسرحية تدور في عالم وثني، في ماضي بعيد تكثير فيه العواصف العنيفة، والآلهة المجهولة، والطبيعة الغامضة المظلمة، ولكن – وكما حدث في مسرحية يوليوس قيصر – يصح هذا الانبتات عن المجتمع الإنجليزي في القرن السابع عشر من زاوية واحدة لا غير؛ ولكن من زاوية أخرى، يبدو أن اهتمام المسرحية بتقسيم المملكة، والتوابع الكارثية لقرار "لير" التخلي عن مسئوليات الحكم يعكس الخوف والقلق الذي كان يحيط بموت الملكة إليزابث وتولي الملك جيمس الأول؛ إن أفعال الملك لير ونتائجها تعكس الإحساس بالريبة والذعر مما قد يحدث في المستقبل. كان الملك جيمس الأول ملكًا على البلاد عندما عُرضت مسرحية الملك لير، ولكن والهموم السياسية التي كانت تتصل بحكومة المملكة ووحدتها كانت قائمة أيضًا. وليس من المصادفة أن تأتي أهم حادثة تاريخية في تلك الفترة – وهي مؤامرة البارود في عام ١٦٠٥، والتي تآمر فيها جاي فوكس مع آخرين على تفجير مبنى مجلس العموم – في تلك اللحظة الانتقالية في التاريخ الدستوري للبلاد مع إتمام الوحدة بين إنجلترا وإسكتلندا. أيضًا يمكننا القول: إن قصر المسرحية على إطار زمني بعينه يعكس اهتمامًا بالفجوة القائمة بين فكرة الملك كرمز شبه إله قادر على الأمر والنهي، وحقيقة فنائه وضعفه؛ فالمسرحية تبدو مشغولة بفكرة

احتمال انهيار المملكة، ولكنها تبدو منشغلة أكثر بالتشكيك في فكرة أن الملوك لا يصيبهم الفناء الذي يصيب الناس العاديين، وقد نستطيع هنا أن نشير إلى الطريقة التي حاول بها الملك جيمس الأول عزل نفسه عن شعبه والتعالي عليه، وهي تأكيده على حقه الإلهي في الحكم، وما عليهم إلا الطاعة والحب، إن المسرحية – كما نزعم – تضع أيدينا على التفاعلات والتناقضات التي شاعت في أمور الملكية والحكم والسياسة في ذلك الوقت.

ولكن المسرحية – وكما حدث في هاملت في اشتباكها مع الهموم السياسية المعاصرة – توشك أن تعبر عن الإحساس عن قرب وقوع تغيرات أكثر أهمية في طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية؛ وهي تغيرات لا زالت لها تداعيات حتى اليوم. إن الملك لير وبطانته ينتمون – على ما يبدو – إلى عالم أقدم من ناحية الزمن، ويواجهون جملة قديمة من الأعراف والتقاليد، ولكن كل من عارض الملك لير وغلوستر كان من نوع مختلف من الناس، من نوع جديد، وصاحب فكر جديد متصل بالمنفعة السياسية؛ فهم يتخلون عن الولاء؛ لأنهم يفضلون مصلحتهم الشخصية، ونزعم هنا أن مسرحية الملك لير ربما تنبأت بالحرب الأهلية التي اندلعت في إنجلترا بين عامي ١٦٤٢ و ١٦٦٠، وذلك بالطريقة التي تعرض علينا بها المسرحية الصراع الحتمي بين أولئك الذين كانوا يمثلون النظام القائم في المجتمع وتلك الشخصيات التي كانت تجسد التوجهات والرغبات الجديدة في المجتمع. فالعالم يتغير، ولن تقو أبنية الحكم وأعرافها القديمة على مواكبة المستجدات، وعلى الاستجابة للأصوات التي كانت تصر على أن يسمعها الحاكم. إن شكسبير يعود المرة بعد الأخرى – في مسرحياته التراجيدية – إلى الإقرار بحلول لحظة التغير الثقافي العميق، يتضح ذلك في اللغة التي يستخدمها شكسبير، والمعاني التي زود بها كل مفردة من مفدرات هذه اللغة، وفي وسعنا أن نضرب الكثير من الأمثلة على الوجود الصريح لهذه المعاني كلها: فليس أوضح على ذلك من الطريقة التي لفظ بها الملك كلمة "لا شيء Nothing"، والتي كانت تتكرر على

لسانه في لحظات حرجة، لتوجز الحالة المأساوية التي وصل إليها لير، والقيمة الإيجابية التي تجسدت في حب كورديليا.

لا نستطيع أن نقول: إن مسرحية "عطيل" تمثل النظام القديم، أو النظام القائم في المجتمع؛ على النقيض من ذلك، نجد أن عطيل نفسه شخص غريب عن المجتمع، شخص اكتسب سمعته، وحصل على منصبه من خلال دهائه كجندي. يتضح ذلك أكثر ما يتضح من حقيقة كونه إفريقيا، دخيل مغربي الأصل – ويرى بعضهم أنه متطفل على مجتمع البندقية. يتزوج عطيل من ديدمونة سرا، ولكن أبيها يقبض عليه ويقدمه إلى المحاكمة بتهمة سرقة ابنته، ولكن القاضي يأمر بإطلاق سراح الزوج والزوجة، ويُرسل عطيل إلى قبرص بوصفه القائد العام للقوات المسلحة لحماية الجزيرة من تهديدات الأتراك، ويلقي إياجو في روع عطيل بأن دزدمونة تخونه معه مساعده كاسيو؛ ويجن جنون عطيل فيقدم على شنقها قبل أن يتحقق من الخبر. ثم يقتل عطيل نفسه. كان هدف إياجو المباشر هو الانتقام من إقدام عطيل على ترقية كاسيو ليتخطاه في الرتبة العسكرية، ويغضب إياجو لهذا الاختراق لأعراف الهرمية العسكرية، ولهذه المحسوبية والتفضيل. ولكن هذا الموقف الجديد وغير المستقر، حيث تختفي جملة كبيرة من القواعد المستقرة تختفي مما يخلق نوع من الفزع والخوف من أن تسود المشاعر المعادية للمجتمع – خاصة عنصرية إياجو. يعني ذلك إطلاق العنان للغريزة والرغبات الفجة والمشاعر المعرضة، ولكن في تحقير إياجو للنساء والحب نستشعر وجود ضرب من الاستخفاف بالدنيا والسخرية بما فيها. إنه هنا يتحدث لدزدمونة عن النساء:

اعترفي! المرأةْ خارج جُدران المنزلَ رسمٌ بالألوان!

أما في البيت فأجراس لا تتوقفْ .. في المطبخ تغدو قطة

وإذا رغبت في إيذاء أحد .. شرعت تتظاهر بالتقوى

فإذا وقع الإيذاء بها عادت شيطانًا!

تلهو في شغل المنزل وتجد وتجتهد بمخدعها!

(عطيل، الفصل الثاني، المشهد الأول، ١٠٩ – ١١٢)(*)

نرى هنا أن القيم القديمة تُسحق سحقًا، ويلوح موقف جديد يُرمز لــه بالعاصفة العاتية التي تهب في المسرحية، وبالتهديد الذي يمثله الغزو التركي، يشيع شعور بأن العالم يتغير، وأنه يزداد اتساعًا، ومع اختفاء القوانين المنظمة، والآفاق الآمنة، تُطلق القوى المدمرة من عقالها، ويُسمح لها بالعبث ونشر الفوضى والدمار.

في مسرحية مكبث نحن أمام حالة عنيفة من الفوضى التي هي جوهر المسرحية وعمودها الفقري. تغريه زوجته، وتغريه نبوءات الساحرات الثلاث بأنه سوف يصبح ملكًا، ويقتل مكبث ملك إسكتلندا، الملك دنكان، ولكي يحمي نفسه يُقْدِم مكبث على قتل الأمير بانكو وابنه، ويُقْدِم على قتل أسرة مكدف، ولكن ابن دنكان – مالكولم – ينجو من القتل، ويتمكن – بمساعدة مكدف – من الإطاحة بمكبث وطغيانه، ومن قتل مكبث. الحبكة قصيرة، مليئة بمشاهد القتل والعنف، وفيها يُلقى الشك على رجولة مكبث وطموحه من قبل زوجته، وكما حدث في "عطيل"، نجد أن النظام المستقر يهوي، وكما حدث في مسرحيتي هاملت والملك لير، نجد أن نظام الخلافة يهوي أيضًا، كأن الكاتب يريد أن يلمح إلى تهاوي أبنية الحكم التقليدية، مع حضور نوع جديد من الناس الذين لهم طموحاتهم، ومصالحهم. فمنذ الآن نجد أن الفرد هو الذي يقرر صيرروة الأمور. أيضًا نحن أمام قضية تتصل بالنوع؛ فيمكن التحكم في العالم عندما يعمل كل فرد حسب الدور المرسوم لــه، ولكننا نرى هنا امرأة تتخطى الخط المرسوم لها، ترفض الانصياع لدورها المحدد، وهنا تُطلق الفوضى من عقالها، ويُطلق العنف من عقاله، وكما يحدث في "عطيل" تتحقق الكارثة.

(*) شكسبير، مسرحية عطيل، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص: ١٣١– ١٣٢ (المراجع).

نجد في التراجيديات الأربع الرئيسة شعورًا بنظام قديم مستقر يتهاوى، أو في طريقه إلى الهاوية، وقد قلنا آنفا إن ذلك إنما يعكس شعورًا بالقلق حين اعتلى جيمس الأول العرش، عندئذ أشارت تراجيديات شكسبير إلى الخوف من انهيار النظام بينما البلاد مقدمة على تجربة حكم جديد على رأسه ملك – مهما يكن – غريب. ولكنا نلمح هنا شيئا آخر؛ نلمح شيئًا يتصل، أو يتم الإفصاح عنه للمرة الأولى ربما: ألا وهو القوة الدافعة في التجربة الغربية، فخلال القرون الأربعة المنصرمة شاع شعور بأن المجتمع يتغير، وأن هناك أشياء تستعصي على الفهم، وترفض النظام، بينما العالم يتنامى ويزداد اتساعًا، ومن الأمور التي تتصل بمسرحيات شكسبير هنا، وخاصة التراجيديات، هي أنها لا تضع أيدينا فقط على حضور عالم جديد يخرج عن السيطرة التقليدية، ولكنها عبرت أيضا عن ملمح مركزي يتمثل في الطريقة التي يعبر بها الأبطال التراجيديون عن عالم محير ملغز شديد الإرباك، ولذلك نجد أن التراجيديات لا تزال تعيش بيننا اليوم، ولا زلنا نتواصل معها، ليس لأننا نشبه هملت أو لير أو عطيل أو مكبث، ولكن لأنها تفضح هذا العالم الذي لم يعد قادرًا على التماسك، وتؤكد على انطباعنا الشخصي بأن المجتمع بنية معقدة على نحو لا يدركه الكثيرون، وبأن العالم معقد أكثر مما نظن، مما يتحدى التحليل السطحي والتفسير الساذج. والغريب أن التراجيديات – بنوع خاص – تفصح عن هذا الشعور المربك بتعقد العالم، وبأمور تخرج عن السيطرة، وبكل شيء يتجه نحو الفوضى، إن التراجيديات تقف عند هذه الحافة، تشرف على المأزق الواقع خلف أسوار اللغة.

مسرحيات شكسبير المتأخرة

كتب شكسبير بعد مكبث مسرحية أنطونيو وكليوباترة (١٦٠٦- ١٦٠٧)، وتيتوس أندرونيكس (١٦٠٧)، وبيريكليز (١٦٠٨) وكوريولينس (١٦٠٨)، وسبملين (١٦١٠)، وحكاية الشتاء (١٦١٠ – ١١)، والعاصفة (١٦١١)، وهنري

الثامن، ووجيهان ذوو قرابة (١٦١٢ – ١٣). ولعلنا نرصد ملاحظة غريبة بعض الشيء حول المسار الذي اتخذه شكسبير في هذه المسرحيات المتأخرة؛ فمن جهة كتب شكسبير مجموعة من المسرحيات حول التاريخ الروماني القديم، ومن جهة أخرى، كتب مجموعة من المسرحيات التي يمكن تصنيفها في طائفة المسرحيات العاطفية، كأن شكسبير كان يضع مسافة بينه وبين الزمن الذي كان يعيش فيه، أو يضع مسافة بينه وبين التراجيديات التي أنتجها في تسعينيات القرن السادس عشر، ليقدم مسرحيات تتبنى المفهوم المختلف الذي يتصل بقضية التغيير. كتب المسرحيات الرومانية ليعود بنفسه وبمسرحه إلى قضية من القضايا الواقعة في القلب من مسرحية يوليوس قيصر. يريد شكسبير الإجابة عن سؤال يقول: لماذا تسقط أعظم حضارة وأكبر إمبراطورية على وجه الأرض وتختفي (كانت روّما تستحوز على إعجاب الإنجليز في عصر النهضة، فقد كانت النموذج الذي كانوا يريدون احتذاءه في تحقيق طموحاتهم الاستعمارية التي بدأت تلوح في أواخر القرن السادس عشر). وعندما كتب الرومنسيات (أي المسرحيات التي تتناول قصص الحب) كأنه كان يريد الانتقال إلى عالم الحكاية الخيالية والسحر، إلى البعيد، النائي، المنفصل عن التناول، حيث يتوه الأطفال ويعودون، وحيث الزمن يمكن التغلب عليه.

فإذا بدأنا بمسرحية أنطونيو وكليوباترة نضع أيدينا على شيء مختلف عن مسرحيات شكسبير الباكرة في الطريقة التي يتغير بها مكان الحدث بسرعة بين روما ومصر، بحيث يصطدم الحدثان. فمارك أنطونيو – وهو مارك أنطونيو نفسه الذي يثأر لمقتل قيصر على يد أعضاء مجلس الشيوخ – يشارك في حكم روما، ولكنه يقع في حب كليوباترة، ملكة مصر، ومحظية قيصر في الماضي. ويهجر مارك أنطونيو زوجته ويهجر روما نفسها، ويتوج نفسه وكليوباترة ملكًا وملكة على النصف الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، ولكن أوكتافيوس – وهو ابن أخي يوليوس قيصر – يلحق بهما الهزيمة في معركة بحرية، وينحي أنطونيو باللائمة

على كليوباترة؛ وعندما يظن أنها ماتت يقدم على الانتحار، ولكنه يعيش حتى يعرف أنها على قيد الحياة، ويموت بين يديها. ثم تقتل كليوباترة نفسها بأن تُعرض نفسها للدغ حية سامة. على مستوى الموضوع نجد أن المسرحية تتبني على انقسام بين العاطفة والواجب. يستمر شكسبير في استكشاف قضية الزعامة والسلطة، وكيف يتخلى أنطونيو عن مسئولياته بسبب العاطفة التي تدمره في النهاية، هنا يتمثل الخطر أيضا في أن المسرحية يمكن أن تتحول إلى فرصة لدراسة الشخصيات، وتجاهل الفكرة الرئيسة المتمثلة في أن تاريخ الإمبراطورية الرومانية لـــه صلة بتاريخ إنجلترا في عصر النهضة، فقد كانت إنجلترا في مستهل عهدها بالتوسع الاستعماري، وتستشعر قدرتها على الهيمنة العالمية. على أننا يجب أن نقر بوجود آخرين (ومنهم قطاع واسع من القراء العاديين ونقاد المسرح وجمهوره) يعترضون على مثل هذا المنهج الأكاديمي والتاريخي والسياقي الذي نستخدمه في فهم أعمال شكسبير، حجتهم أن مثل هذا التركيز على الموضوعات والقضايا لا يمكن أن تعمل عملها إلا على حساب الاهتمام الحقيقي بالتأثير الدرامي للمسرحيات، وربما بصفة خاصة على حساب الاهتمام الحقيقي بلغة شكسبير.

ولكن الأمور ليست بهذه البساطة؛ ففي وسعنا أن نزعم أننا إنما نريد أن نقترب من شكسبير بوصفه كاتبًا مسرحيًا إذا ما أقررنا بالأصداء التي ترجعها لغته، انظر مثلاً في الأبيات التالية من أنطونيو وكليوباترة:

لا! فلتذهب روما بنهر التايبر!

ولتهو تلك القبة الشماء للصرح العظيم صرح الإمبراطورية!

فإن موقعي الحقيق بي هنا! إن الممالك من تراب

وأرضنا التي يسودها الروث .. تغذو البهائم مثلما تغذو البشر!

والمجد في الدنيا هو الذي نقوم ها هنا بـــه.

إذا استطاع عاشقان مثلنا أن يلتقي قلباهما معًا

فسوف أرغم الدنيا وإلا جاءها العقاب

أن تقر أننا بلا نظير!

(أنطونيو وكليوباترة، الفصل الأول، المشهد الأول، ٣٣ – ٤٠) (*)

يقول أنطونيو إن الحب أنبل من روما، التي يمكن تدميرها في أية لحظة، فهو يتحدث عن روما التي تذوب في نهر التايبر، كأنها شيء قابل للذوبان في البحر، وعن صرح إمبراطوريتها الأشم الذي يهوي كأنه مبنى، ثم يشير إلى كليوباترة بوصفها "فضاءً" الذي يتحرك فيه، والتي تمثل لـه شيئًا أعظم وأجل، أكثر رحابة وحرية من روما نفسها. إن الصور هنا يعقب بعضها بعضا، والفكرة التي نريد التركيز عليها هنا هي أننا لا نستطيع النظر في لغة أي مسرحية لشكسبير بمعزل عن سائر العناصر. إن الانطباع الجمالي هنا مذهل، ولكن مصدر الذهول شيء أبعد من مجرد الجمال والرقة، والعبقرية، فاللغة مؤثرة للغاية لأنها تعكس التيمات المتشابكة في المسرحية على امتدادها، ففي هذه الأبيات التي ذكرناها – مثلاً – نجد القدرة والغنى في استخدام شكسبير للاستعارة مما يمكنه من تصدير شعور ليس فقط بالمأزق المباشر الذي يواجه الشخصيات – فإن تحدي أنطونيو لروما قد خفف منه إشارات العنف كأنه يركز على الطريق الخطر الذي يتخذه – وأيضًا على مجتمع بأكمله في طور التشكل. ليس المحبان فقط اللذان يتأثران، ولكن الإمبراطورية، "العالمُ"، الدنيا وما فيها من الممالك كلها.

هناك أمر مهم يجب أن نأخذه في الحسبان – وهو أمر تزداد أهميته في كل مرحلة من مراحل مسار شكسبير ككاتب مسرحي – وهو أن شكسبير كان يعي

(*) أنطونيو وكليوباترة، ترجمة محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص: ١١٣. (المراجع)

تمام الوعي بأن المسرحية مسرحية، وبأنها تتألف من مشاهد على خشبة المسرح، ففي مسرحية أنطونيو وكليوباترا نراه يولي اهتمامًا كبيرا بخشبة المسرح، أو بالطريقة التي تعرض بها كليوباترا نفسها على الجمهور وعلى عالم المشاهد؛ فهي شخصية مصورة في النهاية، وهي الصورة التي يعرفها العالم كلــه عن كليوباترا، إنه يعرض على خشبة المسرح صورة لشخصية عامة، والحفاظ على صورة كليوباترا – كما هي في أذهان الناس – هو ما يتسق مع المعروف، وما يتسق مع الحياة في بنائها المألوف، ولكن هناك منطقة يبدع فيها شكسبير أيما إبداع، وهي أنه يجعلنا واعين بالفجوة بين الأداء المنظم والمرتب الذي نراه على المسرح، وغياب النظام والترتيب في الحياة خارج المسرح، وإذا أعدنا الجملة بلغة المقاربة النقدية المناسبة لشكسبير، نستطيع أن نقول: إن شكسبير يُصّدر إلينا وعيًا بالخصائص المسرحية والتأثير المسرحي الذي تحدثه مسرحياته، متفقًا تمام الاتفاق مع وعي آخر بالطريقة التي تتجسد بها القضايا التي تتصدى لها المسرحيات، في شكلها الدرامي على خشبة المسرح.

يفسر هذا النوع من الوعي بالمسرحية نفسها كمسرحية، عودة شكسبير للكوميديا في نهاية مشواره الفني، ليشع جوًا من الهزل في مسرحياته العاطفية المتأخرة. فمسرحية "العاصفة" تعرض علينا شخصية بروسبيرو – دوق ميلانو – بعد أن خلعه أخوه، ويعيش الآن على جزيرة نائية مع ابنته ميراندا، يقوم على خدمته عفريت يدعى إيريال وكائن متوحش اسمه كاليبان. وتدفع الأقدار بأخيه أنطونيو قرب الجزيرة، ويأمر بروسبيرو الزياح – لأن له قدرات خارقة – بأن تعصف بقاربه وتلقي به ورهطه على الجزيرة التي يعيش عليها بروسبيرو. ويقع فرديناد – ابن ملك نابولي – في حب ميراندا، وفي الحفل التنكري الذي أُقيم لخطوبتهما، الذي رقصت فيه العفاريت متنكرة في صور كائنات فوقية، يخطط "كاليبان" لقتل بروسبيرو، ويحاول "إيريال" إقناع بروسبيرو بالعفو عن "كاليبان" وأنطونيو، ويوافق بروسبيرو، ولكنه يتخلى في هذه الحالة عن سحره، ويعود دوقًا

على ميلانو. يرى كثير من النقاد أن بروسبيرو يشبه شكسبير في أنه تَخلى عن فنه في نهاية مشواره مع الكتابة الإبداعية، ويرى آخرون أن مسرحية العاصفة خير تمثيل لأدب الهروب. ولكن هذه الآراء النقدية لا تلف النظر إلى الطريقة التي تؤكد بها المسرحية على عامل المشهد: الطريقة التي نرتب بها الحياة، نمنحها الشكل والبنية، وكيف أننا، عندما نفعل ذلك، إنما نصبح – وبشكل مفارق – أكثر وعيا بعشوائية الحياة، وافتقارها إلى النظام. في وسعنا أن نقول: إن شكسبير يعود إلى الكوميديا؛ لأن الكوميديا تتمتع بقدرة أكبر بكثير من التراجيديا على لفت انتباهنا إلى الفوضى التي نحجب أنفسنا عنها في الحياة. ولكن ذلك لا ينبغي أن يفضي بنا إلى الاعتقاد بأن شكسبير كان قد فقد اهتمامه بالطبيعة المتغيرة للمجتمع في عصره، فمن المؤكد أن "العاصفة" لا تتناول فقط قضايا تمس بناء القوة ونشرها والإسراف في استخدامها، وإنما تتناول أيضًا مجتمعًا يشرع في تقديم نفسه بشكل أكثر وضوحًا من خلال هويته الجديدة كأمة تجارية واستعمارية في الوقت نفسه.

إنه يعرض علينا بطريقة غاية في التأثير إحساسًا باتجاهات أكثر عمقًا نحو التغيير فيما كان القرن السادس عشر يسلم الراية للقرن السابع عشر، حتى أننا نشعر أنه لم يترك شيئًا لكاتب آخر في عصره. خلاصة القول هي: أن شكسبير – في تناولــه للهموم السياسية المباشرة التي كانت تهم الإليزابيثيين – تركز مسرحياته على تصدير الإحساس باللحظة الفارقة التي نرى فيها عالم العصر الوسيط، الذي بدا بالأمس بسيطًا لا يستعصي على الفهم، يشد الرحال، ويترك الساحة لعالم العصر الحديث المربك المليء بالتعقيدات، باتجاهاته الجديدة، وأولوياته الجديدة. ولكن شكسبير في واقع الأمر يعرض علينا منظورًا واحدًا لا أكثر لهذه العملية التي تمس التغيير. فإذا دققنا النظر أكثر في الدراما الإليزابيثية واليعقوبية ثم مسرح عصر العودة، نرى كُتَّابًا آخرين يطرحون رؤيتهم المختلفة للتغيير الذي حدث؛ فتنوع الأصوات في الأدب الإنجليزي عادة هو الذي ينبغي التركيز عليه.

الفصل الخامس
المسرح في عصر النهضة
وعصر العودة*

مسرح عصر النهضة وكرستوفر مارلو

يشمل مصطلحُ المسرح في عصر النهضة Renaissance الدراما الإليزابيثية Elizabethan واليعقوبية Jacobean (أي المسرحيات التي كُتبت في عصر الملك جيمس الأول)، والمسرحيات التي كُتبت أيضا أثناء فترة حكم الملك تشارلز الأول.[1] يشير فنُّ المسرح في ذلك الوقت إلى ثلاثة أنماط رئيسية: المسرح العام أو الشعبي، والمسرح الخاص، والمسرح المرتبط بالبلاط. بُني أولُ المسارح الشعبية وهو"الأسد الأحمر" The Red Lion في وايتشابيل Whitechpel في عام 1567، في فناء أحد البيوت الريفية. ومع ذلك بدأ النشاط الرسميّ للتمثيل المسرحي في لندن في حقبة السبعينيات من القرن السادس عشر 1570s.

قدّم مسرحُ "الأسد الأحمر" نموذجاً معمارياً للمسارح الشعبية الأخرى في عصر النهضة. كان هنالك خشبةُ المسرح وبها باب سرّي للدخول a trapdoor، وفوقه أو بالقرب منه برجٌ مرتفع a turret، بينما تطوّق خشبة المسرح مقاعد على هيئة سقالات scaffolds يجلس عليها متفرجون آخرون. تم تقليد هذا النموذج في كلٍ من شورديتش Shoreditch، حيث تم افتتاح المسرح

---

(١) عودة الملكية Resotration في عام ١٦٦٠ بعد عوة تشارلز الثاني من فرنسا وانتهاء عصر الجمهورية الذي جاء به كرومويل في عام ١٦٤٩ وحتى عام ١٦٥٩. (المراجع).

الذي حل محل "الأسد الأحمر" في عـــام 1576، وساوثورك Southwark، حيث شُيِّد مسرحُ الــ "جلوب" Globe في عام 1599 وكان يسع أكثرَ من ثلاثـــة آلاف متفرج. وارتبط هذا المسرح طويلاً باسم شكسبير. ومثل مسرح "الأسد الأحمر"، كان مسرح الــ "جلوب" مسرحًا مدرجًا مفتوحًاan amphitheatre ذا صفوف مرتبـــة لجلوس المتفرجين: من يدفع قرشـــًا يقف أمام خشبة المسرح، بينما كانت المقاعد المرتفعـــة ذات أسعار أعلى. هكذا كان يتم الفصل بين جمهور وجمهور طبقًا للمستوى المادي والوضع الاجتماعي. كان ازدهار المسارح الشعبية وانتشارها دليلاً على ازدهار الاقتصاد، وعلى التقدم السريع الذي كانت تشهده مدينة لندن كعاصمة حديثة تنافس بقية المدن الأوربية.

وهناك اعتبارات أخرى علينا أن نضعها في الاعتبار عند مناقشة السياق التاريخي والاجتماعي للمسرح في عصر النهضة. كان المسرح التجاري في الأساس لندنيًا، ولكن المسارح كانت تُغلق جميعًا في الفترات التي يهجم فيها الطاعون، مما كان يترك الممثلين بلا دخل أومورد رزق. ونتيجة لذلك، شُكلت فرقٌ صغيرةٌ متجولـــة انبثقت من الفرق الكبرى لتقدم عروضهـــا في الأقاليم. ومن الناحية الأخرى، قُدمت عروضٌ أخرى في القصر الملكي؛ ويُذكر أنّ القصر كان ينتج مسرحيات خاصة به، حيث كان الممثلون يرتدون الأقنعـــة عند تأديـــة للأدوار. حدث تطورٌ آخر عندما شُيِّد مسرحٌ ذوسقف جديد في عام 1596 في بلاك فرايرز Blackfrairs وهوفي الأصل ديرٌ دومينيكي يقع بالقرب من كاتدرائيـــة القديس بولس. زُوّد هذا المسرح بدكك أومقاعد طويلة للمتفرجين وشموع للإضاءة. لكن يبدو من ذلك أنّ هذا المسرح صُمِّمَ لخدمـــة عدد صغير من الجمهور يقل عن العدد الذي كان يستوعبه مسرح الــ "جلوب"، ولكن سكان حي بلاكفرايرز اعترضوا على هذا المسرح. ولكن في عام ١٦٩٠ استخدمته فرقة مكونة من الشباب في عرض عروضها. وفي عام 1609، بدأت فرقـــة شكسبير بتقديم عروضها بانتظام علي خشبته. وعندمـــا توفيت الملكة إليزابيث الأولى، وصعد

الملكُ جيمس الأول على سدة الحكم، ظهر اتجـــاهٌ لبناء مسارح ذات صالات تعطي الفرصـــة لأنماط جديدة من المناظر المسرحية، ساعد عليها استعمال الشموع في الإضاءة. ثم بدأت الحربُ الأهليـــة في إنجلترا في عام 1642 فبدأ المسرح في التدهور. في ذلك الوقت أُغلقت المسارح بناء على أوامر السلطات الحكومية حتى عام ١٦٦٠ عندما عاد الملك تشارلز الثاني، وفتحت المسارح أبوابها في ظل ظروف مختلفة تمام الاختلاف.

شيئًا فشيئًا نلمس أن هذه الحقائق المتصلة بالسياق الاجتماعي والمادي الذي كانت تُعرض فيه المسرحيات، تشير إلى أن تناول هذه التجربة المسرحية في عصر النهضة على أنها تجربة واحدة متصلة ومستقرة ينطوي على شيء من الخداع وعدم الفهم. والدراما بطبيعتها هي من الأمور دائمة التغيّر والتحول. كانت معظم المسرحيات الإليزابيثيـــة تعرض بعد الظهيرة، في وضح النهار، وكانت الديكورات قليلة، ورغم ذلك ربما كانت الملابس التي كانت يرتديها الممثلون ملابس رائعة. لم تكن الواقعيـــة ضمن أهداف تلك العروض، لكنّ الاهتمامَ انصرف إلى الأفكـــار، والمناظرات والمشكلات. كان لابد من أن تصرح السلطات المختصة بعرض المسرحية، وكانت السلطات المختصة دائمًا ما تبادر بإغلاق المسارح، ووقف العروض، ولم يكن هذا الإغلاق وذلك والوقف يتم في أوقات الطاعون فحسب، وإنما كان يتم عند نشوب اضطرابات أو قلائل. ونظرًا لموقف البيوريتانيين Puritans المناهض لفن المسرح، كان على الفرق المسرحية طلب الحماية من القصر. وإذا كنا معنيين بمَعرفـــة السبب الذي جعل المسرح في عصر النهضـــة يقف في منتصف الصراع بين الجماعات ذات المصالح المتباينـــة، يجب أن نضع في اعتبارنا شيئًا آخر، وهو أن الدرامـــا من أهم الأنماط الأدبيـــة وأكثرها التصاقًا بالجماهير على مر العصور لذا تقع دائمـــًا في قلب أي تغيير اجتماعي وثقافي. هذا هوقدر المسرح ودوره لأنه يقدم عملاً يضم عددًا من الأفراد لهم وجهات نظر وأفكار مختلفة حول الأحداث الجاريـــة.

إنه يقدم عرضًا لأحداث ما، لكنه يقدم أيضًا تحليلاً لهذا العمل وتلك الأحداث خاصة لمن هم في موقع السلطة. على عكس ما يحدث في الشعر، حيث الصوتَ المتحدث وهوغير مرئي وغير مسموع هوصوتٌ منفرد، فإنّ المسرحيـــة تقدم أصوات نسمعها وهي أصوات جماعيـــة متنازعـــة ومتصارعة. لهذا تعكسُ الدرامــــا النزاعات والمشكلات التي تصيب النظام الاجتماعي، كما أنها تتدخل بصورةٍ أوبأخرى في تلك النزاعات والمشكلات وتعرضهـــا على جمهورٍ عريض من المشاهدين. نستطيع أن نتلمس هذا بوضوح في مسرحيات كريستوفر مارلوChristopher Marlowe أهم وأعظم كتاب المسرح في عصر النهضـــة.

ولد مارلوفي عام 1564، وهونفس العام الذي ولد فيه شكسبير. كان أبوه صانعَ أحذيـــة. تلقى تعليمه في مدرســة كينجز King's School في كانتربيريCanterbury ، ثم في كلية كورباس كريستي (جسد المسيح) Corpus Christi College في كامبريدج، وحصل على شهادته الجامعيـــة الأولى في عام 1584، ثم على شهادة الماجستير في عام 1587. كان من الطبيعي أن يسير مارلوفي طريقه التقليدي في حقل التدريس، أوالعمل في الكنيسة، أو في مجال المحاماة، لكنه اتجه إلى الكتابـــة المسرحية وأنتج ما لا يقل عن سبع مسرحيات تراجيدية؛ كما كتب قصيدته الروائيـــة الشهيرة "البطل وليندر" Hero and Leander التي نُشرت في عام 1598. قضى نحبه بطريقةٍ عنيفةٍ إثر مشاجرةٍ في إحدى الحانات، حيث تلقى طعنةً قاتلة من خنجر فوق عينيه. في الوقت الذي كان محددًا له للمثول أمام المحكمـــة لاتهامات وُجهت إليه بالإلحـــاد والخيانة، وبعد وفاته اتهمه كاتب مسرحي زميل – وهوتوماس كيد Thomas Kyd –بالتجديف والكفر. ربما كان موته حادثًا عرضيًا إثر نزاعٍ على فاتورة الحساب أوبسبب شذوذه، وربما كان أيضًا أمرًا مدبرًا قام به عملاءٌ للحكومة في ذلك الوقت. ويقال إنّ مارلوكان متورطًا في أمور لها علاقة بالجاسوسية في القارة الأوربية، كما ألصقت به بعض الأنشطة الإجراميـــة الأخرى، حيث تورط في مشاجرةٍ في الشوارع قُـــتل أثناءها أحدُ

الأشخاص في عام 1589؛ كما أنه طُرد من هولندا في عام 1592 لمحاولته تهريب نقودٍ مزيّقـــة. هكذا نلاحظ أن حياة مارلوكانت غريبة واستثنائية مثل مسرحياته التي كانت تناهض القيم التقليدية السائدة. لا يعني هذا أنّ مسرحياته كانت تعكس حياته الشخصية، لكن ينبغي أن نضع في اعتبارنا الأساليب العنيفة التي يقدمها للتعبير عن رفضه للأخلاق والأعراف الراسخة في مجتمعه.

لم يكن هناك من شيء يهيئ الإليزابيثيين لظهور أول مسرحيات كرستوفر مارلو"تامبرلين العظيم" *Tamburlaine The Great* (c.1587) وسائر مسرحيات عصر النهضة. بالطبع كان هنالك كتاب مسرح قبل مارلو، لكنّ هذه المسرحيـــة لم تكن تشبه أي مسرحية أخرى ظهرت في الماضي. كتب توماس ساكفيل Thomas Sackville وتوماس نورتون Thomas Norton أولى التراجيديات المكتوبـــة بالشعر الحر (1561) *Gorboduc* لكنّ عبارتها كانت تقريريـــة، وثقيلة، وذات نزعـــة أخلاقية. تروي هذه المسرحيـــة قصة تقسيم إنجلترا الذي قام به الملك *Gorboduc* بين ولديه، الأمر الذي أدى إلى حرب أهلية ودمار. تجمع المسرحيةُ بين الأحداث الساخنة المثيرة والرغبة في توجيه رسالة أخلاقية واضحة. كانت هذه المسرحية علامة مهمة في طريق صناعة المسرح الإنجليزي في عصر النهضة نظرًا لاستخدامها الشعر الحر واعتمادها على نموذج مسرح الانتقام Revenge Drama لسينكا Seneca، كما تقدم المسرحية بعضَ النصائح الإرشادية حول حُكم إنجلترا وإدارتها وتحذر من الأخطار التي قد تنجم عن أية محاولة لتقسيمها.

أما مسرحية "تامبرلين" فأمرٌ مختلف. وهي تروي قصة أحد الرعاة من منطقة تُسمى سيثيا Scythia وكان زعيمًا لإحدى القبائل في سيثيا القديمة نجح في خلع ملك الفرس وإقصائه عن العرش، ثم هزم الإمبراطورَ التركي قبل أن يجتاح دمشق ويطرد منها سلطان مصـــر. تحتوي المسرحية في الأساس على سلسلةٍ من الغزوات لأهم الجيوش وأقواها في العالم كله في ذلك الوقت. كان تامبرلين طموحًا

غاية الطموح، ولم يجد من يعترض على طموحه وخططه. الشعور الرقيق الوحيد الذي كان يشعر به هوتجاه زينوكراتZenocrate ابنة السلطان التي وقعت في أسره، والتي تزوجها. تقع المسرحية في جزئين – كتب مارلوالجزء الثاني ليستفيد من نجاح الجزء الأول. في الجزء الثاني يواصل تامبرلين غزواته الحربيـــة ليصل إلى مدينـــة بابل Babylon، ولم يهزمه إلاّ الموت. ليست الحبكة أكثر من سلسلة من الانتصارات الوحشية يحققها تامبرلين على حُكام ضعاف لا يستحقون الاحتفاظ بالسلطة. تتبع أهمية المسرحية وثقلها في تاريخ المسرح من لغة مارلوالشعرية التي استخدم فيها الشعر الحر. وفيما يلي، على سبيل المثال، يظهر تامبرلين تمرده على كسرى ملك الفرس (وويقال إن تامبرلين ساعد في الإطاحة بأخي ذلك الملك الفارسي):

العطشُ للسلطة وحلاوة التاج

دفعـــا الابنَ الأكبرَ لإلهـــة الحصـــاد

لأن ينحّي أباه الودود من على مقعد الحكم،

وينصّبَ نفســـه على عرش الإمبراطوريـــة،

هذا هوما أثارني وجعلني أجيّش الجيوش لغزومملكتك.

وهل هنـــاك مثالٌ أفضل من جوبيتر العظيم؟

إنّ الطبيعـــة، التي صنعتنـــا من أربعـــة عناصر

وتتصارع في صدورنـــا طلبًا للسلطة،

هي التي علمتنـــا جميعًا أن نمتلك أرواحًا طموحة.

أرواحنـــا التي تمتلك من المواهب ما يجعلها قادرةً على فهم

النظام المدهش لهذا العالم،

وتحسب الطريق الذي يسلكه كلُ كوكبٍ جوّال،

لا تزال تصبوإلى المعرفـــــة اللانهائيـــــة،

ودائمًا تتحرك مثلما تتحرك الأفلاكُ السيّارة،

وتدفعنـــــا لأن نبذل الجهد ونشقى وألاّ نحصل على أي قسطٍ من الراحة

حتى نصل إلى أكثر الفاكهـــــة نضجًا وحلاوة،

تلك الهبـــــة الكاملة والسعادة الحقيقية،

والمتعة التي لا تضاهيها متعةُ – متعة الجلوس على سدة الحكم.

(*Tamburlaine the Great*, vii. 12-29)

يقول تامبرلين إنّ مغريات الحكم مغريات غالبة لدرجة أنها دفعت جيوبتر، وهوأكبر أبنـــــاء السماء، أن يتمرّد على أبيه ساتورن Saturn مدفوعًا بطموحاته المتأصلة في طبيعته البشرية. حديثُ تامبرلين كان عن القلق الذي يسببه الطموح؛ لكننا إذا أردنـــــا أنْ نفهم التأثير الدرامي الكامل يجب أن نضع في الاعتبار نقطتين مهمتين: النقطة الأولى وهي الحقيقة البسيطة أن مارلويعطي ذلك الحديث، بما يحتوي من إشارات كلاسيكية، مؤشرات مهمـــــة للقيم الحضارية وينسبها إلى أحد الرعاة وهوشخصٌ يرتبط في الأساس بالبربريـــــة والحياة البدائية. ينطوي هذا على ارتداد مقصود للمفاهيم التقليديـــــة، كما لوأنّ التعلم نفسه سوف يشجع الأفراد للسعي عن المجد والسلطة. أما النقطة الثانيـــة فتتعلق باللغـــــة وبإيقاع العبارات. يمتلئ الحديث بصور ضخمـــة للسماء والأرض، بما يمنحهـــــا فخامة خاصة ورونقًا واضحًا. تتماشى اللغـــــة المستخدمة في هذا الحديث مع بطولة تامبرلين وشجاعته.

مثلمـــــا هو الحال مع بقية أبطال مارلـــو، نستطيع أن ننظر إلى تامبرلين باعتباره صورة لإنســـــان عصر النهضـــة الذي كان يسعى إلى التخلص من

النظام القديم للدين والقانون لكي يتمكن من تحقيق طموحاته بشكلٍ كامل. ومما هووثيق الصلة بهذه النقطـة فكرة البطل المتجـاوز أوشديـد الطموح the overreacher. يتطلع أبطالُ مارلوإلى نوعٍ من السلطة الشبيهة بتلك التي يمتلكها الآلهـة، وعادة ما يسرفون في تلك الأحلام، مثلما حدث مع إيكاروس Icarus في الأساطير القديمـة، حين دفع بعربـة أبيـه صوبَ الشمس وانتهى به الحال بالسقوط في النهـر. لقد هوى من ذروة أحلامه وتحطم. يعطي مثل هذا النموذجُ المسرحيات بنيـةً مأساويـة من الصعود والهبوط، وتتناسب مع الطبيعـة الملحميـة للطريقة التي كان يتبعهـا مارلوفي بنـاء الحبكة الدراميـة حيث يضيف حادثةً إلى حادثة أخرى دون أن يستكشف موقفًا واحدًا ويسبر أغواره. لا ينطبق هذا كثيرًا على "دكتور فاوست" *Dr. Faustus* (c.1592) وهي أهم مسرحيات مارلووأكثرها شهرة. تروي هذه المسرحية قصة رجلٍ باع روحـه للشيطان لقاء الحصول على السلطة والمعرفـة والمتعـة لمدة أربعة وعشرين عامًا. في البداية، يحاول فاوست مع العلوم التقليديـة، ثم يتجـه إلى السحر، ويستدعي الشيطان ميفوستوفوليس Mephistophilis ويعقد صفقةً معه. في مقابل التنازل عن روحـه، يحصل فاوست على كل ما يريد، ويحقق له الشيطانُ جميع أحلامه ورغباته. يصـوّر الجزءُ الأساسي من المسرحيةِ فاوست وهويستمتع حتى الثمالة بالقوة والسطوة، لكنه لا يحصل على ما كان يريد من المعرفـة حول الجنـة والنـار. يقترب موعدُ انتهـاء الصفقـة، ويقترب موعدُ دفع الثمن، فيتأرجح فاوست بين اليأس والإيمان. يبدو واضحًا أنّ المسرحية تريد أن تقدم درسـاً أخلاقيًا على طريقـة المسرحيات الأخلاقية morality plays القديمة؛ لكنها أيضًا تلقي الضوءَ على قضيـة الحدود التي فرضها على المعرفـة الإنسانية إلـهٌ منتقم. كما تظهر فكرة الازدواجيـة أوالانقسام في كلٍ من شكل المسرحية، التي تستخدم ملائكةً طيبين وملائكةً أشرار لكي تجسد التمزق أوالانقسـام الذي يعتمل في ضمير فاوست، وفي اللغـة التي تتجلى في المناجاة الأخيرة لفاوست:

آه، فاوست،

لم يبق من حياتك سوى ساعة واحدة،

وتحل عليك اللعنـــة الأبديـــة،

توقفي يا كواكب السماء السيارة

فلربما توقف الزمن، ربما لا يأتي منتصفُ الليل!

يا شمس، أشرقي، أشرقي، وليكن نهارُك

أبديـــاً لا ينتهي. أولتجعلي هذه الساعة

سنةً، أو شهرًا، أوأسبوعًا، أو يومًا عاديـــاً،

حتى يتمكن فاوست من أن يندم وينقذ روحــــه.

مهلاً يا فرسان الليل.

ما زالت النجوم تسير، الوقت يمر، ستدق الساعة.

سيأتي الشيطان، وستحل اللعنة على فاوست.

أوه، لأقفز الآن صوبَ الرب، من ذا الذي يجذبني إلى أسفل؟

أنظروا، أنظروا ها هودمُ المسيح يتدفق عبر السماء.

قطرةً وحيـــدةٌ من تلك الدماء يمكن أن تنقذ روحي، لا بل نصف قطرة.

آه سيدي المسيح!

(*Dr. Faustus*, V.ii. 1 43-57)

اللغة هنا، كما في مسرحية "تامبرلين"، لغة كونية، تسع الأرض والسماء، مثيرة للصور الذهنية، مفعمة بالحيوية. تمنحك مسرحيات مارلو إحساسًا بوجود

عوالم جديدة مستكشفة، تتطلع فيها المعرفة البشرية إلى آفاق جديدة، ولكنها تمنحك أيضًا إحساسًا بوجود الحدود والقيود. تعكس مسرحيات مارلو، من خلال هذا الجمع بين العناصر المتناقضة، ذلك العالم الذي كان يتغير باستمرار في بداية العصر الحديث. انتهى كوبرنيكس إلى أن الشمس، وليس الأرض هي مركز الكون، وأن الكواكب هي التي تدور حولها. وأعلن وليام هارفي في عام ١٦٢٨ اكتشافه للدورة الدموية. لم تعد الأجسام السماوية ولا البشرية تبدوكما كانت في الماضي. يكتب مارلوفي تلك الفترة أدبًا مختلفًا، ويعبر بهذا الأدب المختلف عن إحساس بالتغيير، عن كون تنتقل فيه المعرفة وموازين القوة ممن كانوا يمتلكونها في الماضي. ومع ذلك التغيير تغيرت النظرة للعالم. عبرت مسرحيات مارلوأكثر ما عبرت عن قدرة اللغة نفسها في تشكيل العالم وتغييره، فيما كان يمضي في هز الثوابت القديمة هزًا، وفي فتح الآفاق لمنظورات جديدة. في الوقت نفسه تشهد مسرحياته ببقايا القوة عند النظام القائم: ففاوستس تنزل عليه اللعنة، وتامبرلين يلقي حتفه، ويعذب إدوارد الثاني في المسرحية التي تحمل اسمه، حتى الموت لأنه يسمح لشذوذه الجنسي أن يصطدم بالدور الذي يجب أن يقوم به كملك للبلاد. تركز مسرحيات مارلو(ولم نذكر حتى الآن عمله الكبير "يهودي مالطة" والذي عرض على المسرح في عام ١٥٩٢، ولم ينشر إلا في عام ١٦٣٣) على الموت والعنف، وفي تركيزها على الموت والعنف إنما تكشف عن الخوف الذي ساعد على الإبقاء على النظام القديم في السلطة رغم الأصوات القوية التي ارتفعت تنادي بهدمه."

تراجيديات الانتقـــــام في العصرين الإليزابيثي واليعقوبي

تحتوي كل المسرحيات التراجيديـــــة التي ظهرت في عصر النهضـــــة تقريبًا على عنصرٍ من عناصر الانتقام، لكنّ درامـــــا الانتقام بدأت على نحو حقيقيّ على يد توماس كيـــد Thomas Kyd مؤلف مسرحيـــــة "المأســـــاة الإسبانيـــــة" *The Spanish Tragedy* (c.1587). كان كيد صديقًا لمارلو، يقاسمه

مسكنه، لذا قُبض عليه وعُذّب في عــام 1593، ثم مات في العام التالي. ربما كتب كيد الكثير من المسرحيات عن هاملت قبل شكسبير لكنها فقدت، لكن من المؤكــد أنّ "المأســاة الإسبانيــة" كانت تمثل نموذجــاً حقيقيــاً لدرامــا الانتقام من حيث الشكل والمضمون، مما جعلها تؤثر بقوة على شكسبير وكُتّاب مسرح آخرين. نشاهد على خشبة المســرح شبح دون أندريــا Don Andrea، وهوأحد النبلاء الأسبان الذي قُتل في إحدى المعارك. لقد جاء ممتلئاً بروح الانتقــام. إنهم يشاهدون ابن هيرونيمــوHieronimo، بطل المسرحية، وهويُقتــل. تُعثر على جثتــه في حديقة أبيه. يحاول هيرونيمــووهوفي حالةٍ من الحزن تكاد تصيبه بالجنون أن يحصل على العدالــة من المحكمــة بعد أن يكتشف هويــة القتلة، لكنه يفشل. يأخذ ثأره بنفسه بعد أن اخترع مسرحيــةً يشارك فيها القاتلان لورينزوLorenzo وبالتازار Balthazar ليلقيا حتفهما. يقطع هيرونيمــو لسانه قبل أن يُقدمَ على الانتحــار. من الشخصيات المحوريــة بيلمبيريــا Belimperia، عشيقة دون أندريــا، التي تساعد هيرونيمــوعلى تنفيذ خطته. إنهــا – في الحقيقــة – مسئولة بصورةٍ غير مباشرة، عن قتل ولده على يد أخيهــا لورينزو الميكيافيللي (الانتهازي) الشرير الذي يجد متعةً في تدبير المؤامرات والجرائم.

لقد ابتدعت مسرحيــة *"المأســاة الإسبانيــة"* شكلاً سارت على نهجه مسرحياتٌ أخرى – هنالك شبحٌ، ومسرحية داخل المسرحية a play within the play، وشرير انتهازي، وحزن وحداد، وبطل مشتت الذهن يطلق العنــانَ لمشاعره في لحظات من المناجاة المنتحبــة. لكنّ هذه ليست سوى أمورٍ تتعلق بالشكل والمضمون. ثمــة أسباب أخرى أكثر عمقــاً وراء نجاح كيــد لها علاقــة بالموضوع الرئيسي للمسرحيــة وهو فشل تحقيق العدالــة. يُفترض أن تنتقل العدالــة من اللــه إلى الملك ومن ثمّ إلى مواطنيه. لا يتحقق هذا النموذجُ للعدالــة في مسرحيــة *"المأســاة الإسبانيــة"*. إنّ المشكلة

السياسية التي تعالجها المسرحية هي: ماذا يجب على "هيرونيمو" فعله بعد أن يكتشف أنّ المحكمة ذاتها مسئولةٌ عن موت ابنه. هل يأخذ بالثأر، أم يصطبر وينتظر عدالة السماء؟ هل الانتقامُ واجبٌ والتزام أم جريمةٌ وخطيئة؟ من ذا يمتلك منح السلطة لمثل هذا العمل الدموي؟ في الحقيقة تثير المسرحيةُ عددًا من القضايا والأسئلة عما يجب على الناس عمله عندما يواجهون مواقفَ عصيبةً لا يمكن احتمالها. لقد حمّلت حركةُ الإصلاح البروتستانتية الفردَ مسئوليةً جديدة تتعلق بإصدار القرارات حول السلوك الأخلاقي، وركزت البروتستانتية على ضمير الفرد. لكنّ الضمير وحده، كما يعتقدُ كيد، لا يبدو كافيًا لإصلاح خطايا المحاكم وأخطائها التي تهدد الكيان الاجتماعي.

ما أبدعه كيد في مسرحيته *"المأساة الإسبانية"* كان شكلاً دراميًا شجّع على مناقشة القضايا السياسية والأخلاقية المستعصية على الحل. بهذا المعنى، عالجت المسرحيةُ أزمةً مهمة كانت موجودةً في عصر النهضة عندما كانت المرحلةُ تنتقل من المفاهيم القديمة الراسخة التي سادت العصور الوسطى نحو العالم الحديث في مرحلته المبكرة. لكنّ المسرحية توضح أيضًا التكلفة العالية من العنف التي تنطوي عليها عملية الانتقام. كان العنفُ موجودًا بالطبع في العصور الوسطى، لكنّ العنفَ الذي أصبحنا نشاهده في دراما الانتقام، وعلى رأسها *"المأساة الإسبانية"*، يشمل ذلك العنف الموجّه ليس فقط لأناسٍ آخرين ولكن أيضًا في طريقة تناول الموضوع الإنساني. نلمس مثل هذا النموذج للانقسام الحاد داخل النفس البشرية في شخصية هاملت عند شكسبير؛ لكنّ هيرونيمو أيضا يعاني من الجنون الذي سبّبه الحزن على مقتل ابنه. لا يقل هذا التحولُ المدوي في عصر النهضة باتجاه ذلك الاكتشاف أن العالم داخل نفس الإنسان يزداد تعقيدًا وتشيع فيه فوضى أكثر مما تشيع في العالم الخارجي.

حققت مسرحية *"المأســـــاة الإسبانيـــــة"* شهرة واسعة. وكما أشرنا منذ قليل أنهـــا أثرت على مسرحية *"هاملت"* لشكسبير، كما أثرت على الكثير من تراجيديات الانتقـــام: *"مأســـاة المنتقم"* (1607) *Revenger's Tragedy* للكاتب المسرحي توماس ميدلتون Thomas Middleton (وربما كان سيريل تورنير Cyril Tourneur)، و*"الشيطان الأبيض"* (1612) *The White Devil* و*"دوقـــة مالفي"* (1617) *The Duchess of Malfi* للكاتب جون ويبستر John Webster، ومسرحية *" السيدات يحذرن السيدات"* (1621) *Women Beware women* و"التبديل" (1622) *The Changeling* للكاتب ميدليتون مرة أخرى، ومسرحية *"من المؤسف أنهـــا عاهرة"* (1633) *'Tis Pity She's A Whore*. هذه هي أهم مسرحيات الانتقام، لكننا نستطيع أن نضيف مسرحية شكسبير *"تيتوس أندرونيكوس" Titus Andronicus* للقائمة، وكذلك *"مأساة الملحد" The Atheist's Tragedy* لتورنير Tourneur و*"انتقام بوسي دامبوا" The Revenge of Bussy D'Ambois* لجورج تشابمان George Chapman اللتين عرضتـــا حوالي 1611. وكلما كان يُعـــادُ إنتاج وكتابـــة دراما الانتقام كانت تخضع للتعديل والتغيير على يد مسرحيين أرادوا الاستفادة من الفرص والإمكانيات الجديدة التي وفرتها العروضُ التي كانت تتم في مسارح مغلقـــة لخلق مشاهد الرعب في أجواء معتمـــة مثلما حدث في مسرحية *"دوقـــة مالفي"* حيث يناول فيرديناند، أخ الدوقة، لها يدًا لأحد الموتى مصنوعة من الشمع. كما كانت المسرحياتُ تبالغ في الفكاهة بما يفوق الحدودَ أحيانًا، مثلما حدث في مسرحيـــة *"مأســـاة المنتقم"* حيث يرتدي فينديس Vindice المنتقم جمجمـــة محبوبته المتوفاة كمحظيـــة ويضع السم على شفتيها قبل أن يقبل على تقبيلهـــا الدوق. ولم يكتف بذلك، فأجبر فينديس الدوقَ على أن يشاهد ابنه الوغد وهويمارس رذيلة السفاح مع زوجته حتى وهو يحتضر. تميّزت جميعُ هذه المسرحيات بالميل للمبالغـــة والإثـــارة. وكثيرًا ما كانت الحبكةُ الدرامية تبدو محيّرة وملتبســـة كما حدث في "مأســـاة المنتقم" حيث

يؤجر فيندايس لقتل نفسه، وحين لا يبقى إلا هو على المسرح، في المشهد الأخير، ليشرح للجمهور ما حدث.

ما نود التركيز عليه هنا هو أنَ العنف المهيمن على دراما الانتقام كان يربطها على نحومباشر بالأحداث التي كانت تقع خارج المسرح. ثمة شعورٌ أنَ هذه المسرحيات كانت تنطوي على ما يمكن وصفه بالتنبوء بوقوع الحرب الأهلية، حيث يرفع السلاحَ من هم خارج السلطة في وجه الحكّام. هذا لا يعني أنّنا نريد أن نذهب إلى القول أنّ هيرونيمو أو فيندايس هما من رموزّ المعارضة البرلمانية ضد الملك. لكننا قد نقول، كما قال عددٌ من النقاد مؤخرًا، أنّ العنفَ السائد في دراما الانتقام كان يشير إلى ما هو قادم، وأنّ المسرحيات، رغم أنها لم تكن بالضرورة توافق على الانتقام الذي كانت تقدمه، لم تكن ترى أنه ثمة بدائل أخرى لتلك الأعمال العنيفة. إذا تساءلنا ماذا كان بوسع هاملت أوهيرونيمو أو فيندايس فعله، وأي طريقٍ يسلكون، لن نعثر على إجابةٍ شافية. إنهم في النهاية كانوا مضطرين إلى قتل الملك. هنا نشعر أنّ دراما الانتقام كانت تنادي بحتمية التغيير السياسي ولو باللجوء إلى القوة.

هنالك عنصرٌ غائبٌ من هذا السياق، وهوالاعتراف بدور المرأة المتنامي في مسرح عصر النهضة. تؤدي النساءُ أدوارًا نمطية type-cast في مسرحيات مارلو وكيد: فزينوكرات Zenocrate امرأة جميلة، بينما يتقاتل الرجالُ لكسب ودّ بيل إمبيريا Bel-imperia. تلعب بيل إمبيريا دورًا ما في عملية الانتقام التي قام بها هيرونيمو، تمامًا كما تفعل لافينيا Lavinia في مسرحية *"تيتوس أندرونيكوس"* لشكسبير. لكنْ ليس ثمّ مجالٌ كبير أمام تلك النساء للعب أدوار مميزة أو مهمة. لكن حدث تحولٌ واضحٌ مع ظهور التراجيديات اليعقوبية خاصةً في أعمال ويبستر وميديلتون. في مسرحية *"دوقة مالفي"* تلعب الدوقةُ نفسُها الدورَ المأساويّ المحوري وهي التي

تروّج للأفكار والموضوعات الرئيسية حول الرغبة والطموح. لكنّ الطموح، في هذه الحالة، ليس من أجل السلطة أوامتلاك الأراضي والإقطاعيات، كما هو الحال في *"تامبرلين"*، لكنْ من أجل الحصول على مكانٍ خاص تستطيع عائلتها الحياة فيه بعيدا عن سلطة الدولة. تمثل الرغبةُ الجنسيةُ العنصرَ الأهم في أزمة وحياة بياتريس- جوانا Beatrice-Joanna في مسرحية ميديلتون *"التبديل"* حيث تجد نفسها واقعةً في فخاخٍ ينصبها المجتمعُ الذكوري. إذا كانت مسرحية *"المأساة الإسبانية"* تثير السؤالَ الخاص بكيفية العيش والتصرف في مجتمعٍ حافلٍ بالفساد، فإن تلك المسرحيات التي ظهرت لاحقًا تناقش قضية حياة المرأة في عالمٍ يقيّدها ويحدّ من حركتها. تعالج تلك المسرحياتُ قضايا الزواج والعلاقات العاطفية في مجتمعٍ تحكمه أنظمةٌ ذكورية في السياسة والاقتصاد. وتحدث حالاتُ الموت المأساوي للنساء في الدراما اليعقوبية ليس بسبب خلل في طبيعتهن tragic flaw، لكن بسبب ظروف مادية يجدن أنفسهن في أتونها، حيث يُنظر إلى رغباتهن باعتبارها مصدرًا للتهديد والخطر ينبغي قمعها. لكن يظل من الواضح أن هذه المسرحيات تدعم هذه الشخصيات النسائية وتتعاطف معها. لهذا يمكننا القول أنّ عصر النهضة شهد تحوّلاً ينطوي على فكرٍ جديدٍ فيما يتعلق بالأسرة ودور المرأة. ولأنّ مسرحيات الانتقام اليعقوبية كانت تُمثلُ في غالب الأوقات في أجواء قصور الحكم الإيطالية، فإنها كانت تحاول أن تبدو عادلةً حول القضايا الداخلية مثل السياسة الحكومية، لكنها كانت تحاول أن تثبت كيف أنّ القضايا الخاصة مثل الحب والزواج والأطفال والأسرة أصبحت تتعلق بالسياسة التي تنتهجها الدولة. لذا فإن هذه الأعمال تعد نقاط تحول بالغة الأهمية في مسار التغيير الثقافي بين المفاهيم القديمة والجديدة للمجتمع.

بن جونسون ومسرح القناع

ليس من السهل أن نضع بن جونسون Ben Jonson داخل القالب العام للدراما في عصر النهضة، لكن سيكون من غير الحكمة والدقة أيضًا أن نتركه خارج هذا الإطار. وُلِدَ جونسون في لندن ابنًا لأحد القساوسة، وتلقى تعليمه في مدرسة ويست مينستر Westminster School، حيث اكتسب معرفةً جيدةً بالآداب الكلاسيكية. عمل في البداية كعاملٍ للبناء، لكنه بعد أن أدى الخدمة العسكرية في فلاندرز، أصبح ممثلاً ومؤلفًا مسرحيًا. تورط في عام 1598 في مبارزةٍ مع أحد الممثلين وقتله، لكنه قرر الهربَ ليفلت من حبل المشنقة. يفوق تأثيرُ جونسون على الأدب الإنجليزي في نواحي متعددة تأثيرَ شكسبير نفسه. كان جونسون الشاعرَ غير الرسميَ الأول الذي يُمنح منحةً مالية من قبل الملك جيمس الأول في عام 1616. نشر جونسون أولَ مجلد يضم أعماله في العام نفسه، مما رفع الدراما إلى مكانة النصوص الأدبية الأخرى. بالإضافة إلى المسرح، كتب جونسون الشعرَ، وبعد وفاته نُشر كتابه النثريَ *"الغابة: أو الاكتشافات" Timber: or Discoveries* الذي يتناول المبادئَ الشعرية والمسرحية، وكان ذلك في عام 1640. عُرف أيضًا عن جونسون تأثيره القويّ على صغار الكتّاب (يُطلق عليهم أبناءُ أو قبيلة بن، منهم الشعراء توماس كيريوThomas Carew وروبرت هيريك Robert Herrick). ويبدو جونسون في كل ما كتب متحفظًا وتقليديًا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى مجددًا ومبدعًا مذهلاً.

كانت أولى مسرحياته المهمة *"كل إنسان على هواه" Everyman in His Humour* (1598). تعني كلمة humour هنا العواطفَ أوالنوازع التي تتحكم في البشر مثل الجشع، والشهوة والطموح. إنها تلك النوازع التي يبالغُ في استخدامها من أجل مزيدٍ من السخرية والتهكم. كان هنالك في علوم الطب في عصر

النهضـــة والعصور الوسطى سائلٌ يُسمى humour تعمل الجرعــة الزائدة منه على إحداث خلل في المزاج النفسي للفرد وتجعله إمـــا حزينًا مكتئبًا أوفرحًا متفائلا. يتجلى البخــــلُ بقوة ويبدو العاملَ الأكثر تحكمًا في سلوك الأفراد في مسرحيات جونسون التي كانت تُعرض على خلفيــة التوسع الاقتصادي في لندن بين طبقة التجـــار. لكنّنا نجد أيضًا الحماقــــة في كل مكان. نجد الخادمَ المراوغ برينورم Brainworm في مسرحية *"كل إنسان على هواه"* وهويستغل غيـــــرة التاجر كايتلي Kitely وسذاجة زوجتــــه. هناك شخصياتٌ أخرى منها بوباديل Bobadill الجندي الجبان المتفاخر. تساور كايتلي الشكوك أنّ أخاه غير الشقيق يمارس ضغوطًا جنسية على زوجته وابنته بريدجيت Bridget. تعد المسرحية نموذجًا لمسرح جونسون حيث تمزج السخريــةُ والهزلُ والفكاهــةُ غير المعقولة حيث يبدو العالمُ محكومًا بنوازع طاغيــــة تهدد كل شيء وتتبئ بقدوم بالفوضى.

من على السطح، يبدو عالمُ جونسون عالمًا فكاهيًا بسيطًا يعني باستعداد الأفراد وميلهم لارتكاب الحماقات. لكنّنا إذْ نغوص في الأعماق نكتشف أنّه ثمـــة اعتقادًا أنّ الناس جشعون، وكذّابون ومندفعون وراء شهواتهم ورغباتهم، وأنّ المجتمـــع تحكمه الرذيلـــــةُ وليس الفضيلة والقيَم الأخلاقية. هذا هوما يجعل بن جونسون كاتبًا محافظًا تقليديـــــًا. إنه الكاتبُ الذي يدافع عن التقاليد والسلوك التقليدي، والمناهض لكل تغيير جذري، خاصةً في لنـــدن التي كانت تشهد رغبة عارمةً للتغيير وبناء عالمٍ جديد. كان جونسون يفضل الحياة المتحفظـــــة المرتبطــــة بالحضارة القديمــــة، خاصةً الحضـــارة الرومانيــــة. يبدو هذا واضحـــًا في الشكل الذي يختاره لمسرحياته التراجيديــة، مثل *"سيجانوس"* *Sejanus* (1603) حيث يلتزم بالتقاليد المسرحية القديمة— وحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحـــدة الحدث؛ فتبدو المسرحيةُ شديدة الالتزام بما هوممكن الحدوث. يضعه مثلُ هذا العزوف عن الخيال والتخيّـــل في سلةٍ واحدةٍ مع المعارضـــــة البيوريتانيــــة للمسرح، ذلك أنّ البيوريتانيين كانوا يزدرون قدرة المسرح على

الإيهام والخداع. لكنّ جونسون، من الناحيـــة الأخرى، كان يجد متعـــةً في السلوك الجنوني للشخوص التي تتحرك على خشبة المسرح، لأنه كان يدفع كل شيء إلى مواقف مستحيلة ليتمكن من حل المشكلات في اللحظـــة الأخيرة.

يبدو هذا جليًا في كوميدياتـــــه العظيمة مثل *"فولبون"* (1605) *Volpone*، و*"الكيميــــائي"* (1610) *The Alchemist*، و*"سوق بارثولوميو"* *Bartholomew Fair* (1614)، التي تدافع عن فكرة أنّ الناس مدفوعون بروح الدعابة والفكاهـــة. يدّعي فولبون (أوالثعلب) أنه على وشك الموت. يهرع إليه أصدقاؤه ومن سيرثونه آملين أن ينالوا حصـــةً من وصيتـــــه. يقوم خادمـــه موسكا Mosca (الذبابة) في الوقت نفســـــه بابتزاز الضيوف وأخذ الهدايا الثمينـــة منهم مقابلَ أن يساعد كل واحدٍ منهم ليكون الوريثَ الوحيـــــد. لكنّ فولبـــون يتجاوز نفسه، ويترك كل شيءٍ لموسكـــا ويتظاهر بالموت، لكنّ موسكا يبتزه هو أيضًا. في النهايــــــة، يمثل فولبون أمام المحكمـــــة ويعترف بكل أخطائه وتتم معاقبته، بينمـــا يُرسل موسكا للعمل على ظهر السفن. ثمـــة قصة فرعيـــة subplot تسير جنبًا إلى جنب مع القصة الرئيسية وهي التي تتعلق بسير بوليتيـــك وودبي Sir Politic Would-be، وهورحّالة إنجليزي يسخرون من خططـــه الخيالية والذي لا يعود إلى صوابه إلاّ حين يدعي صديقٌ له أنه سوف يجعلهم يلقون القبض عليه بدعوى الخيانة. تسخر المسرحيـــةُ من جشع الناس وحماقــــاتهم، كما هو الحال أيضًا في مسرحية "الكيميائي"، حيث يعالجُ جونسون قضية رغبة بعض الناس في الثراء السريع المبني على آمال علميـــــة مزيّفـــــة في أن يحوّلوا المعادن إلى ذهب. لكننا نشاهد على المسرح أيضًا الخيالات الجامحــــــة للشخوص الذين يخدعهم ساتيل Subtle وفيس Face، والذين هم أيضًا ضحايا لسذاجتهم وخداع النفس. تتعقد الأحداثُ، كما هو الحال في *"فولبون"*، بعد أن يصلوا إلى حافة الجنون والفوضى حتى تحل المشكلات بوصول لافويت Lovewit، مالك المنزل الذي تدور الأحداث به.

ما يدهشنا حقًا في مسرحيات جونسون، بالإضافـة إلى روح السخريـة والتهكم الواضحـــة، هو دقتها الفريدة وحبكتها الصارمـــة، كما لوأنّ جونسون يستعرض قدراتـــه في فنون التخطيط والتنظيم والتوقيت. قد يبدو هذا صعبًا على الورق، إنمـــا يعمل كل شيء بانضباط كامل على خشبة المسرح. ينطبق هذا تمامًا على مسرحية *"سوق البارثولوميو"* حيث تقع الأحداثُ في السوق السنويّ في ضاحيـــة سميث فيلد Smithfield بلندن، حيث يتعرض الناسُ للغش والخداع، كما يخدعون هم أنفسهم، وحيث يُنظر إلى البيوريتانيين باعتبارهم منافقين، وتتحول الزوجات إلى بائعات هوى، ويُلقى القبض على جاستيس أوفردوJustice Overdo، وهوالمراقبُ المنوط به حفظ النظام والقانون بصفته مجرمًا. تبدو المسرحيةُ، ظاهريًا، كأنهـــا تدور حول السخرية من الخطيئـــة والشرور، لكنهـــا في حقيقة الحال تحتفي بالأطوار الشاذة للشخصيات. يبدو كأن جونسون يحتفي بأنماط السلوك غير المنضبطـــة التي تقع خـــارجَ الأطـــر الاجتماعيـــة والأعراف السائدة. والنتيجـــة هو اضطراب واضحٌ إزاء النظام الاجتماعي.

إنّ ولع جونســـون بالحبكة المحكمـــة والإسهاب، شديد الوضوح في مسرحياته الكوميدية، يمنحنـــا مفتاحًا مهمًا للوقوف على أحد ملامح منجزه الدراميّ: المسرحيات التي يرتدي الممثلون أقنعةً وأزياء خاصـــة أثناء تمثيلها Masques. كانت تلك المسرحياتُ أمرًا مألوفًا في البلاط، خاصةً أثنـــاء فترة حكم الملـــك جيمس الأول، حيث كانت تلك المسرحيات من وسائل المتعـــة والتسلية الراقيـــة تشمل الرقص وعزف الموسيقى وإلقـــاء الشعر وتُستخدم فيها المؤثراتُ البصرية. وكانت تعرض في أماكن مغلقـــة بواسطة ممثلين محترفين؛ بينما الأدوار المقنعـــة كان يقوم بها أعضـــاءٌ من البلاط الملكي الذين كانوا يظلون صامتين بينما الممثلون هم الذين يتكلمون، مما يؤكد الحرصَ على الفصل بين سيدات الطبقة الراقية عن الممثلين العاديين. عادةً ما كانت تلك المسرحيات تنتهي بالرقص الذي يشارك فيه المشاهدون والممثلون المقنعون، ولا يُسمح

للممثلين العاديين بالاشتراك. كانت الحبكـــــةُ رمزيـــة في أغلب الأحيـــــان، وعادةً ما تنتهي وقد انتصر الخيرُ على الشر، والفضيلةُ على الرذيلـــة. هذا ما حدث في مسرحيـــــة *"كوماس"* (1634) *Comus* لجون ملتون John Milton، حيث تقاوم السيدةُ الإغراءات الجنسية التي يقوم بهـــا كوماس الإلـــــه الوثنيَ وتحافظ على عذريتهـــــا. لا تتمتع مسرحية *"كوماس"* بالكثير من الصفات التي تصاحب المسرحيات المقنعـــــة، وهكذا يمكن أن نصفهـــــا بالدرامـــــا الرعويـــــة pastoral drama، حيث يرتدي كوماس قناعًا لأحد الرعــــــاة، كما يفعل الشيء نفســـــه إخوة السيدة أثناء محاولتهم إنقاذهـــــا.

يُعزى لجونســــون الفضل في أنــــــه جعل للمسرحيـــة المقنّعـــــة شكلاً محددًا. كان يحب إضافـــــة مسرحية مضادة للمسرحية المقنعــــــة anti-masque في البدايــــة، وهي بمثابة تقليد ساخر للمسرحية الرئيسية. كانت السخريــــــة هي الهدف من هذه المسرحية الفكاهيـــــة، في حين تهدف المسرحية المقنعـــة الأساسية إلى التوعية الأخلاقية والتربويـــــة. تُفتتح مسرحيــــــة *"قنـــــاع الملكات"* (1609) *The Masque of Queens* على سبيل المثال، برقصات مضحكـــــة لبعض الساحرات قبل أن يتم طردهن إثر دخول الملكات. وهذه الملكات يمثلن القيمَ الأخلاقيــــة في مقابل الساحرات اللائي يرمزن إلى عالم الشرور والآثــــــام. يتم الانتقـــالُ أوالتحول في هذا النوع من المسرحيات بواسطة الأجهزة والمعدات المسرحيـــة.

يجب أن ننوه بأنَ مثل هذا النوع من المسرحيات المقنعـــة كان ضربًا من التسلية المرتفعة التكاليف، المحكمة الصنعة، والمثيرة في المشاهد التي يعرضها، ولكن كان في الوقت نفسه محدود الأفق، قليل الأفكار. كانت تلك المسرحيات تُقدم لإمتــــــاع الطبقة الحاكمة في البلاط الملكي، كما كانت تسعى إلى تمجيد هذه الطبقة البلاط باعتبارها مناط الفضيلة والأخلاق الحميدة. أما عدم وجود حوار متبادل بين المقنعين من النبلاء وبقيـــة الممثلين فكان يرمز إلى تلك الفجــــوة

التي كانت تفصل بين العالمين—عالم القصر الملكي وعالم الناس العاديين. إنهـــا تلك الفجـــوة التي سوف تتطور لتصبح مواجهة سياسية بعد تنصيب الملك جيمس وابنـــه تشارلز. وثمة من يعتقد أن المسرحيات المقنعـــة كانت بصورةٍ أو بأخرى تمثل نمطا مغايرًا للدراما الشعبية التي كانت عادةً ما تقدم نوعًا من القصص الواقعيـــة على عكس المسرحيات المقنعـــة التي كانت تنسحب إلى عالم الأساطير والخيال. وكان للاختراعات التي قام بهـــا إينغوجونـــز Inigo Jones فيما يتعلق بالمشاهد المتنقلة أو المتحركـــة والإسهاب في استخدام الأدوات والتجهيزات المسرحيـــة أبلغ الأثر على فن الدرامـــا. والغريب أنه حين أعيد فتحُ المســـارح بعد الحرب الأهليـــة كان الأسلوبُ الملكي لا يزال هوالسائد وليس الأسلوب الشعبي. لكنّ جونسون وجونز وما أسهما به هو الذي قدر له الترنح وليس مسرح الـــ "جلوبْ" الشكسبيري بعروضه المفتوحـــة ومشاهده البسيطة.

مسرح عصر العودة

عـــاد تشـــارلز الثاني Charles II إلى إنجلترا عـــام 1660 قادمـــًا من فرنســـا حيث كان منفيـــا منذ عام 1649، مؤذنـــًا بانتهاء عصر الكومنولث Commonwealth (الجمهورية أو الحكومة البريطانية في ظل أوليفر كرومويل وابنه من عام ١٦٤٩ إلى عام ١٦٦٠) والعودة مرة أخرى للنظام الملكي. أُعدم الملك تشارلز الأول في عام ١٦٤٠، ومنذ ذلك العام وحتى 1660 كانت إنجلترا جمهورية بوجود كرومويل Cromwell وصيًا على مجلس اللوردات Lord Protector. عقب عودة الملـــك حدث تغييرٌ في الاتجـــاه الثقافي، حيث كان البلاطُ الملكي العائد إلى سدة الحكم واقعًا تحت تأثير الحياة الفرنسية والأفكار الفرنسية، لقد جاء محمّـــلاً بنظرةٍ أكثر علمانية للعالم. كما كانت هناك تغييراتٌ أخرى تجري خارج القصر الملكي أعطت لونًا جديدًا للحياة. على سبيل المثال، أدت أحداثٌ

جسيمةً مثل الطاعون الأكبر الذي اجتاح لنـــدن، ومن بعده حريقٌ لندن إلى إعـــادة بناء المدينــــة، بما في ذلك كنائس السير كريستوفر رين Sir Christopher Wren الجديدة. ويُذكر أنّه تم الانتهاء من بناء كاتدرائيـــة القديس بولس St. Paul Cathedral في عام 1710. تأسست الجماعـــة الملكية للعلوم the Royal Society for Science في عام 1662 وقد تبنت أسلوبًا أكثر وضوحًا في الكتابة والتفكيـــر مستوحيةً اتجاهها من كتاب مثل فرانسيس بيكون Francis Bacon.

وعندما أعيد افتتاحُ المســـــارح بعد إغلاقهـــا رسميًا في عـــام 1642، لم تعد للعروض المكشوفة كما كان الحـــال في عصر النهضـــة، وإنمــــا في مسارح مغلقــــة ذات مشاهد متحركــــة. كما لم يعد جمهورُ المشـــــاهدين من عامة الشعب، وإنمــــا من الطبقات الراقية. والحق أن بعض المهذبين كانوا يتجنبون الذهاب إلى المسرح، لأسباب دينية أحيانًا، وبسبب خروج بعض العروض عن حدود الذوق أحيانًا أخرى، وربما كان السبب، وهو ما أميل إليه، أن المسرح أصبح حكرًا على أبناء الطبقة الأرستقراطية وأصحاب النفوذ. لم يُسمح بالتمثيل إلا لفرقتان هما فرقــــة دافينـــــانت Davenant (الذي يقال إنه ابن شكسبير)، وفرقــــة كيليجروKilligrew. كما لم يكن هناك سوى مسرحين فقط. أبقت هاتان الفرقتان على المسرح المكشوف، ولكنها استخدمت القنطرة في المقدمة مما كان يعطي الصورة المألوفة انطباعًا بوجود إطار. كان صامويل بيبز من أشهر رواد المسرح، وقد ترك لنا سجلاً للمسرحيات التي حضرها.

كانت القائمة المسرحية تحتوي على ثلاثـــة أنواع من المسرحيات: الأوبرا أو المسرحية الموسيقية opera، والتراجيديات البطولية، والمسرحيات الكوميدية. كانت مسرحيات النمط الأول تميل إلى المبالغــــة والتكلف، أما النمط الثاني فيستحق الاهتمام، حيث تبرزُ المسرحياتُ بطلاً عليه أن يختـــــار إمــــا الحب أوالشرف، وعادة كانت تُعرض في أماكنَ بعيـــدة توحي بالرومانسية مثل غرناطة أو البندقية. كانت تلك المسرحياتُ تهدف إلى خلق مشـــــاعر الدهشـــة

لدى المشاهدين أكثر مما كانت تسعى إلى تقديم أي تحليل ثقافي أوفكري لقضيةٍ من القضايـــــا. ورغم ذلك، لا ينطبق هذا على تراجيديــات جون درايدن John Dryden، خاصةً مسرحيته *"كل شيءٍ من أجل الحب"* (1677) *All for Love*، التي هي إعـــادة كتابة لمسرحيـــة شكسبير *"أنطونيو وكليوباترا"* *Anthony and Cleopatra*. كانت إعادة كتابة شكسبير أمرًا مألوفـــًا في ذلك الوقت، ذلك لأنّهم كانوا يقدّرون شكسبير جيدًا في العودة Restoration، وإن كانوا يشعرون أنّ لغتـــه تحتاج إلى شيءٍ من التنقيح. فكانوا، على وجه التحديد، يستبدلون صوره الشعرية بلغـــةٍ أكثر بساطة ووضوحـــًا. كما عمد درايدن إلى حصر الأحداث ضمن إطار الذوق الكلاسيكي الجديـــد neo-classical taste. وكان ذلك من علامات التغيير الذي حدث بعد عودة الملكية: ففي حين كان عصر النهضـــة يتخذ من العالم كلـــه أداته للكتابة المسرحية، ظهرت بعد عودة الملكية الحاجة إلى تحديد وتنظيم الحياة. يشمل هذا الحاجـــة إلى تنظيم الحيـــاة الجنسية، التي كانت محورَ الكتابة في كوميديات عصر الإحياء الثقافي.

أهم كتاب المسرح من الرجـــال في هذه الفتـــرة كان إيثريج Etherege، وفاركوار Farquar، وويتشارلي Wycherley، وكونغريف Congreve. لكننا يجب أن نلفت الانتباه إلى إسهامات أفـــرا بين Aphra Behn، أول كاتبـــة مسرح من النســـاء في إنجلترا. أحيانًا يُشـــار إلى كوميديات عصر العودة بأنهـــا كوميديا حول سلوك وأخلاق الطبقات الراقية. وهي مسرحيات مرتبطة بحياة المدينـــة، تسخر من المتأنقين ومن المولعين بالنســـاء. كانت تلك المسرحياتُ تدور في معظمها حول العلاقات الجنسية السريـــة، لكن أحيانًا، مثلما في مسرحية *"الزوجـــة الريفيـــة"* (1675) *The Country Wife* للكاتب ويتشارلي، تكون اللهجـــة ساخرة وسوقية. في هذه المسرحية، يتظاهر البطلُ هورنـــر Horner بأنـــه عاجز جنسيًا كي يتمكن من الدخول دون مضايقات إلى غرف نوم النســـاء. يشير اسمه ليس فقط إلى كلمة "القرون" horns التي توحي

بإغماض العين عما ترتكبه الزوجات، وإنمـــا إلى كلمة الشرف" honour التي تعني أيضًا العفـــة. تلخص هذه التوريـــة في اسم البطل أحداث المسرحية وكشفها للنفاق الجنسي. أما الزوجـة الريفيـــة فهي مارجري Margery، المتزوجـة من بينشوايف Pinchwife وهورجلٌ قاسٍ وشرير. يغويهـا هورنـــر فتقع في حبه، لكنها تُجبر على العودة إلى زوجهـــا. في الوقت نفسه، تهرب أخت بينشوايف من الزواج من سباركيش Sparkish أحد الباحثين عن الثروة، وتتزوج من حبيبهـــا هاركورت Harcourt. على أن العاطفية الواضحة لهذه الحبكة الثانية لا تخفي البعد الجنسي الفج للمسرحية في بعض المواضع. هذه المسرحية ومسرحيات أخرى مشابهـــة دفعت جيرمي كوليير Jeremy Collier لأن يشن هجومًا ضاريـــًا على المسرح في كتابـه *"نظرة قصيـرة على فجور ودنس المسرح الإنجليـــزي"* *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698).

نستطيع أن نلمس أنّ المسرحيات الكوميدية في هذه الفتـــرة كانت تلعب على التلميحـــات الجنسية وتركز على الجانب الحسي في السلوك الجنسي، لكن لماذا أثارت كل هذا الحنق والغضب؟ أحد الأسباب كان التغيير الذي حدث في الثقافـــة الذي صاحب عصر العودة. بدا أن الكوميديا في عصر العودة كانت تسترجع تراثًا خليعًا كان سائدًا قبل الحرب الأهلية؛ كانت الشخصيات الخليعة التي شاعت في هذه المسرحيات كأنها رجوعًا إلى التراث الكوميدي الذي كان يعرض في البلاط في عصر الملك تشارلز الأول. بدأ المجتمع بعد 1660 في التحرك صوب نظام أكثر انضباطًا تحكمه قواعدٌ وقوانين، مكتوبة أوغير مكتوبـــة. بدأت قيمُ التهذيب تسود. وما كان يحدث في المسرح كان يبدو رمزا لمقاومـــة عنيفة لقيم وأخلاق الطبقة المتوسطة الآخـــذة في الصعود، التي كانت تشعر أنهـــا المحرك الرئيسي للتجـــارة والثروة في الدولة البريطانية. لقد وضعت المسرحيات

الكوميديـــة في عصرالعودة قضية غياب الأخلاق على طاولــــة العرض، لكنّ غريزة الطبقات المتوسطة تتجه دائمًا إلى السرية والخصوصيـــــة والإخفاء.

إذا عبّرنــــا عن الأمر بطريقةٍ أخرى، كانت الأمور بين عاميّ 1660 و1700 تسير نحوعصر الروايـــــة، حيث يُطلب من القارئ التعامل مع قضايا الذوق العام وإصدار الأحكـــــام بصورة فرديـــة وخاصة. يمكن استشعار ذلك التحول نحوعالمٍ جديـــد في مسرحية كونغريف *"طريق العالم"* *The Way of the World* التي كتبها في عام 1700. كانت تمثل نوعًا جديدًا من الدرامـــا يختلف تمامًا عن *"الزوجـة الريفية"* لويتشارلي، رغم أنهـــا هي أيضًا مهتمـة بالشرف والخيانة الزوجية. تقوم بالدور المحوري في المسرحية السيدة ويشفورت، وهي سيدة مسنّة تشعر بالضعف إزاء إغراءات الشباب وحتى المتقدمي في السن. وهي تتحكم في مصير ابنة أخيها ميلامينت Millament التي يحبهـــا ميرابيل Mirabell وهورجل أفّاق قام بإغواء السيدة ماروود Mrs Marwood والسيدة فينول Finall، ابنـــة السيدة ويشفورت من قبل. ينجح ميرابيل، بعدة مناورات، من التفوق على أعدائه ليحتفظ بالتحكم في ممتلكات السيدة فينول كي يحميها هي والسيدة ويشفورت من ابتزاز زوجهـــا. تعري المسرحيـــــة عالم طبقات التجار، بالتركيز على الزواج حيث لم يعد ثمّ مكانٌ للحب الحقيقي. على هذه الخلفية يعقد ميرابل وملامنت عقدًا حول مستقبل سلوكهما في الزواج وكيف سيحترم كل منهم الآخر. إنه عقد يوضح الأساليب الجديدة التي بدأ ينتهجها العالم الذي يسلط كونغريف عليه الضوء. كان العالم قبل ذلك يسوده الخيال الرومانسي والرغبات السخيفة، كما كان الحال في كوميديات شكسبير، حيث يكون الزواج هو النهاية الطبيعية لكل قصص الحب. أما في مسرحيات كونغريف فقد امتزج الحب والزواج في البنى الشرعية والمالية للمجتمع.

يتجلى التغيير الذي حدث في البناء الاجتماعي أيضًا بعدة طرق أخرى في مثل هذه المسرحيات. أولاً هناك حضور للنساء على خشبة المسرح، ربما لم تكن

الأدوار التي تسند إليهن تحررية، بل كانت أدوارًا نمطية لشخصيات حمقاء وعابثة وآكلات للرجال، ولكن المسرح أصبح يعطي للنساء فرصة لكسب العيش من خلال مهنة ما، كما عمل على إظهارهن للنور في المجتمع. إننا نحتاج إلى النظر إلى أفرا بن Aphra Behn ضمن هذا السياق. لقد امتدحتها فرجينيا وولف لكونها أولى الكاتبات المحترفات. ولقد عاشت بين حياة شديدة التنوع، بما في ذلك قيامها بأعمال التجسس لصالح الملك تشارلز الثاني أثناء الحرب ضد الهولنديين. كانت أولى مسرحياتها "الزواج السري" ١٦٧٠، وإن كانت شهرتها تعزى إلى مسرحية "المتجول" (١٦٧٠ – ٨١) The Rover. تدور أحداث المسرحية في أثناء الكرنفال بما يتماشى مع الكوميديات الرومانسية وكوميديات عصر العودة التي تحتوي على عدد من قصص الحب والغرام. تسلط الأحداث الضوء على أربعة من الفرسان أو النبلاء، وهم أتباع الملك تشارلز الثاني، وعلى لقاءاتهم بعديد من النساء في Naples. أما المتجول فهو بينليس ويلمور Penniless Willmore، الذي تحبه هيلينا Hellena. لكنه يرغب في المحظية الثرية أنجيلا بيانكا Angelican Bianca، فيغويها ثم يهجرها ليتزوج من هيلينا. يتزوج عشاق آخرون، باستثناء بلنت الأحمق الذي خدعته إحدى العاهرات. وحين يسعى للانتقام لكرامته المهدورة يهدد باغتصاب شقيقة هيلينا وتدعى فلورينا التي تنقذها فاليريا قريبة هيلينا في اللحظة الأخيرة. إنها لحظة حاسمة في المسرحية لأنها تكشف كيف كانت الكوميديات في عصر العودة تزيل القناع عن المجتمع لتظهر وحشيته وقسوته. هذا ما نجحت المسرحيات في ذلك الوقت في تحقيقه حيث أرادت أن تقول إنه في عالم ما بعد الحرب الأهلية يمكن لأي نظام اجتماعي أن يكون قناعًا لكنه لا يستطيع أن يخفي تمامًا الواقع المؤلم ومظاهر الكذب التي يمارسها الأفراد ضمن السياق الاجتماعي والسياسي. إن كوميديات عصر الأحياء الثقافي، بما تحتويه من أنماط اجتماعية مختلفة، تقدم لنا فكرة عن الطبيعة المتغيرة للمجتمع الراقي في ذلك الوقت، ولكنها تفضح هشاشة الأقنعة التي يختبيء وراءها هذا المجتمع.

هوامش

١. تشير الدراما الإليزابيثية إلى الأعمال التي كُتبت أثناء حياة وحكم الملكة إليزابيث الأولى، ملكة إنجلترا وأيرلندا وذلك من سنة 1558 حتى 1603. أما الدراما اليعقوبية فتشير إلى الأعمال التي كتبت أثناء فترة حكم الملك جيمس الأول. (المترجم)

٢. المسرحية الأخلاقية Morality play كانت تسعى دائمًا إلى تلقين المشاهدين درسًا أخلاقيا، خاصة في العصور الوسطى حيث كانت تُكتب شعرًا، وعادةً ما كانت الشخصيات تجسِّد الفضائل والرذائل البشرية مثل الرحمة أوالجشع، وما إلى ذلك. (المترجم)

٣. كان نيكولاس كوبرنيكوس (1473-1543) Nicolaus Copernicus عالما في الرياضيات والفلك وهو الذي قال إن الشمس هي مركز الكون وأنّ الأرض تدورْ حولها. وكان له إنجازاتٌ علمية أخرى أثرت بشدة على طريقة النظر إلى الكون، لذلك أصبح يُنظر إليه باعتباره رائد الثورة العلمية. (المترجم)

الفصل السادس

القرن السابع عشر: شعره ونثره

جون دَنْ

وُلـد جون دَنْ John Donne، وهوالشــاعرُ الذي أسهم كثيرا في صياغــة موقفنـا ومشاعرنا حيـال النصف الأول من القرن السابع عشر، في سنــة 1572 لأسرةٍ كاثوليكيــة. كان أبوه من تجار الحديد الأغنياء في لندن؛ وكانت أمــه ابنــة الكاتب المسرحي جون هايوود John Heywood. التحق بمدرسة لنكولن للقانون في لندن Loncoln' Inn ليتدرب على المحامـــاة في عام 1592؛ ثم التحق بإحدى الحملات البحريـــة ضد إسبانيــا في عام 1595. عندما عـــاد أصبح سكرتيرًا خاصًا لتوماس إيجرتون Thomas Egerton، اللورد حامل الخاتم الأعظم، ثم سرعان ما أصبح عضوًا في البرلمان عن دائرة براكلي، لكنه فُصل من وظيفته نتيجـــة زواجه السريّ من إحدى قريبات إيجرتون. يُرجح أنّ دَنْ قد كتب معظمَ قصائده العاطفيـــة في تلك الحقبـــة. وعقب انسحابه من الكاثوليكيـــة، بدأ اهتمامه بالشعر والنثر على حدٍ سواء يتّجه أكثر نحو الأمور الدينيـــة. نشر أول كتابٍ نثريٍّ مهم في عـــام 1610 وعنوانه "*الشهيـــدُ المزيّف*" *Pseudo-Martyr*، الذي ينادي فيه بأن يقبل الكاثوليك الإنجليز قسم الولاء Oath of Supremacy ويتعهدون بالولاء للملك جيمس الأول.

كتب دَنْ في ذلك الوقت سوناتاته المقدسة holy sonnets، وهي القصائدَ التي تعكس الكثيرَ من مشـــاعر اليأس والإحباط. وفي عام 1615 التحق بالسلك الكهنوتي بكنيســـة إنجلترا، وأصبح تقريبًا القسيس الملكي للملك جيمس الأول.

عُين دَنْ في سنة 1621 رئيسًا للكهَان في كنيسة القديس بولس، واستمر في تلك الوظيفـــة حتى وافته المنيـــة في 1631. ولقد واصل الكتابـــة، خاصة المواعظ الدينية، في تلك الحقبة الأخيرة من حياته.

تُبيّن التفاصيلُ الخاصـــة بحياة جون دَنْ كيف كان الكاتب في بداية القرن السابع عشر يشاركُ بصورةٍ فعَالـــة في الحياة العامة في إنجلترا. كما يمكن أن نقول الكلامَ نفســه على فترتَيّ حكم الملك هنري الثامن والملكـــة إليزابيث الأولى. وإننا حين نلقي نظرةً على شعر دَنْ نكتشف على الفور أنه كان ينأى عن أساليب الكتابـــة التي كانت سائدةً في القرن السابع عشر. لذلك وعلى الرغم أن قصائده العاطفيـــة قد كُتبت أساسًا في حقبـــة التسعينيات من القرن السادس عشر، فإنها كانت تُناقش وتُدرس في سياق القرن السابع عشر. تتجلى أصالةُ دَنْ في قصيدةٍ مثل "طلوع الشمس" "The Sun Rising" :

يا عجوزي الفضولية البلهى

ما الذي تفعلين؟

لم عَبْر النوافذ عَبْر الستائر تتفضلين

بزيارتنا؟

أو حتم علينا – المحبين –

أن تنطوي بطلوعك زهرتنا؟

تحلمين؟

***

متحذلقتي الفظة التعسة

اذهبي بعصاك إلى من تأخر عن جرس المدرسة

وبَّخي صبية الورش البائسين

واهمسي لرجال البلاط بأن ينهضوا مسرعين

فمليك البلاد

خارج يصطاد

واصرخي في النمال لتصطف نحو الحصاد

إنما الحب لا

إنه ليس يعرف طقسًا ولا موسمًا

ليس يعرف يومًا ولا ساعة ولا شهورًا

كل ذي مِزَقْ الوقت ... أسماله

قد ضللت ضلالاً كبيرًا !

***

تحسبين ضياءك قهارًا ذا جلال؟!

أستطيع بإغماضة أن أحوله

ظلمة بائدة

غير أني أخاف إذا ما فعلت

أن تغيب الحبيبة عن بصري

لحظة واحدة!

فإذا ما أطقت سناها

ولم يبهر النور عينيك يعمهما

فانظري

وعدًا – متأخرة – تقبلين

لتقولي: أهند البهار وسند النضار

هنالك حيث تركتهما

أم هنا

بجواري

عن ملوك الزمان اسألي

الذين اطلعت على مجدهم أمسِ،

هل تبصرين؟

إنهم كلهم في الفراش هنا

***

هي كل الممالك والأمراء أنا

كل ما قد عدانا هباء

المفاخر كاذبة

والثراء سراب من السيمياء

***

أنت يا شمس، فلتسعدي

نصف فيض سعادتنا

قد تقلص رحب الأراضين، تلخيص فينا

أي روح لشمس عجوز

دفءُ كل البسيطة واجبها الشاق، فلتقعدي

حسبك الآن أن تدفئينا

***

أشرقي ها هنا

كل صوب نهار

الفراش هو الأرض دوري هنا

فحوائطنا لك نعم المدار (*)

من الواضح أنّ دَنْ يؤنب الشمسَ لأنها أزعجته هو وحبيبته في الفراش. ويبدو من أسلوب دَنْ أنّ القصيدة ترمي إلى ما هو أبعد من ذلك الموضوع البسيط الذي يتظاهر بطرحه.

تبدأ قصيدة "طلوع الشمس" بطريقةٍ مفاجئة وعدائية، وتتوالى الصورُ المتلاحقـــة التي تتراكم بسرعة حتى يصعبَ على القارئ استيعابُها جميعًا. كما يستخدم دَنْ هذه الصور المتسارعة لخلق جو من الفوضى والعالم المضطرب. من الناحية التقليدية، ترمز الشمسُ إلى الدفء والشعور بالأمـــان، لكنّ الصورَ التي يسوقها دَنْ تعكس شعورا بالقلق وفقدَنْ السيطرة على الأعصاب. إننا نستطيع أن نربط هذا الشعورَ بملامح أخرى واضحةَ في شعر دَنْ : ثمة انتقالات أوقفزات مباغتـــة في الصور الشعرية، والتواءات في الأفكار، ومفارقات وارتدادات غير متوقعـــة. يهدف دَنْ إلى خلق صورة لعالمٍ مشوش ومضطرب ومتلاحق، عالم يصعب الإمساك به أو الوقوف على أبعاده وتفاصيله. كما تساهم نبرة دَنْ أو لهجته

(*) أغنيات وسوناتات للشاعر الإنجليزي جون دن، ترجمة بهاء جاهين، المشروع القومي للترجمة، كتاب رقم ٣٨٧، مراجعة تقديم: فاطمة موسى، ٢٠٠٢. (المراجع)

التي يصعب علينا معرفة إذا كانت جادة أم هازلة، في خلق مشاعر حافلة بالشك وغياب اليقين. لا شيء يبدو واضحًا وحاسمًا. لا شيء يبدو جديرا بالثقـــة والاحترام. إنّ هذه القصيدة عصيةٌ على الفهم وحافلة بالمنحنيات والتقلبات اللغويـــة، لكن يبدو أنّ هذا هو ما أراد دَنْ التعبير عنه— تقديم صورة صادقـــة لعالمٍ ملتبس ومرهق.

يمكن النظر إلى هذه التشابكات العابثـــة باعتبارها انعكاسًا للمزاج النفسي والشعوري لجون دَنْ ، لكنّ شيئًا أكثر اتساعًا وعمقـــًا يبدو تحت السطح وهو الشعور العام بأنّ العالمَ قد تغيّر مع بدايـــة القرن السابع عشر. سيكون هذا الأمرُ مبررًا إذا قارنا بين دَنْ وبقية الشعراء التقليديين في القرن السادس عشر. كان الشعر في القرن السادس عشر معقـــدًا ومتنوعـــًا في آن، لكنّ الشعراءَ في معظمهم كانوا يكتبون ضمن الصيغ والأشكال الغنائيـــة التقليديـــة، بينما كان جون دَنْ وشعراءٌ آخرون في القرن السابع عشر يفضلون صيغًا شعريـــة أكثر مرونـــة وقدرةً على التعبير عن الهموم الشخصية. كتب دَنْ، باعترافه، بعضَ السوناتات، لكن هذا الشكل كان قد بدأ في الانزواء والتخلي عن مكانته المرموقة. يمكن رؤيـــة التغيير في الشكل على أنه مجرد رد فعلٍ في مواجهـــة التقاليد الشعريـــة التي كانت سائدةً في العصر السابق، لكنَّ الأهم أن التغيير الذي طرأ على الشكل قد مكّن دَنْ من الابتعـــاد عن المشاعر التقليديـــة لدى كتّاب السوناتة التي كانت تتمحور حول الحب المثالي ويتجه إلى مشاعر غامضـــة وأكثر تعقيدًا للحب والرغبة الجسدية والدوافع الروحيـــة والنفسية. يبدو الأمر كأنّ التقاليد الشعريـــة القديمـــة كانت تعبر عن أفكـــارٍ محددة، لكنّ دَنْ أعرب في وضوح عن رفضـــه لمثل هذه النماذج المألوفة. تبدو أسباب هذا التغيير معقدة. ثمة شيءٌ مماثل كان يحدث عبر أوروبا لأنّ مجتمعَ العصور الوسطى كان يتجه صوبَ العالم الحديث. يمكن استعمال مصطلح "باروك" Baroque (وهولفظٌ مأخوذٌ من كلمتين في الإيطالية هما كلمة rough بمعنى "فظٌ" أو"خشنٌ" وكلمة

unpolished بمعنى غير مصقول، ويعني أيضـــا extravagant أي به الكثير من الإسراف والمبالغـــة)، الذي عـــادةً ما يستخدم على نطاقٍ واسع لوصف الموسيقى وفنّ العمـــارة في القرن السابع عشر، يمكن استخدام نفس المصطلح لتوصيف أشعار دَنْ . وفي السياق الإنجليزي تحديدًا في وسعنا أن نتحدث عن شعور بعالم يتغير ويتسع، وذلك في درجة كبيرة منه، بسبب إزدهار التجارة؛ وفي ناحية أخرى كان هناك شعورٌ بالفرد، وهو تطورٌ يجب النظرُ إليـــه كأحد مظاهر العقيـــدة البروتستانتية في أمةٍ بروتستانتية. فجأة، أوهكذا يبدو ، بدا العالمُ ليس فقط أكبر وأضخم، ولكن أيضًا بدا أيضًا أكثر غموضًا وإرباكًا. لقد أصبح الشعورُ بالفرديـــة في هذا العالم أكثر تعقيدًا عن ذي قبل.

تجمعت هذه القضايا في كلمـــة أو مفهوم 'الكونسيت Conceit، وهي استعارةٌ بعيدة المنال يتم تأسيس علاقة فيها بين شيئين متباعدين. يستخدم دَنْ هذا الأسلوب كثيرًا في شعره. في قصيدة "وداع ينهي عن الحداد" A Valediction Forbidding Mourning، يشبّه دَنْ روحي عشيقين بإبرتي أو طرفيّ فرجار. تنطوي الاستعارة على شعورٍ بالتوتر والأزمـــة. يحاول دَنْ أن يفهم طبيعـــة الحياة في بداية القرن السابع عشر، ذلك العصر الذي يتأسس على مجموعةٍ من الأفكار الملتبسة المضللة. وكلما تطورت التجارة والعلوم، ظهر في العالم مزيـــدٌ من الأمور والأفكار التي تحتاج إلى الدراسة والاستيعاب. تقيم الصورُ الخيالية التي استخدمها دَنْ علاقات وروابط بينِ عناصر متنافرة للتجربة، لكن هذه العلاقات والروابط متذبذبـــة وغير ثابتة. ربما نستطيع النظر إلى مثل هذه الصور الخيالية باعتبارها التعبير النهائي عن رؤيـــة العصور الوسطى للحياة، حيث يكون كلُ عنصر من تجربةٍ ما جزءًا من نموذج ديني شامل في الوجود. وهذا ما يقودنا إلى ما يمكن اعتباره المفارقـــة الأهم في شعر دَنْ : إنه الشاعرُ الأكثر صدقًا وتفوقًا بين شعراء جيله، لكنه أيضًا كان كاتبًا تقليديـــا يسعى إلى إحياء الصيغـــة القديمة لما يُعرف بالرؤيـــة الشاملة. كان بإمكانه أن يصبح

عميدًا أورئيسا لكهنـــــة الكنيسة الإنجليكانية Anglican Church، لكنَ الموقف الكاثوليكي حال دون ذلك.

يبدو هذا جليا في قصائد دَنْ الدينيــــة، حيث يبحث عن الحقيقة ويبدو محاصرًا بالشكوك ومصادر التشتت التي تحيطه بها الحياةُ اليومية. في قصيدة "الجمعة الحزينة* 1613. الاتجاه غربًا " Good Friday, 1613. Riding Westward"، على سبيل المثال، يسافر الشاعرُ صوبَ الغرب لكنه يعي تماما أنه بذلك قد أدار ظهره للشرق، أي للمسيح:

هناك يجب أن أرى شمســـــًا ــ عند شروقها، تغرب،

وهي بذلك الغروب تعطي الحياة إلى يومٍ لا نهاية له؛

لكنْ لأنّ المسيحَ صعد إلى صليبه وهبط،

داهمتنا الخطيئـــــةُ جميعًا وإلى الأبد. (11-14)

من الأشياء الملفتة للانتباه في العقيدة الدينية، كما هو الحال هنا، أنها تستطيع أن تحتضن جميع الأوجه المتنافرة أوالمتناقضة للتجربة. يجمع المسيح بين المتناقضات ويصلح بينها: يصعد ويهبط، يموت ويحيـــــا. لكنّ موقفَ دَنْ غير متوقع:

لكنني أجرؤ على التصريح أنني كنتُ سعيدًا لأنني لم أر

ذلك المشهد؛ إنه أصعب من قدرتي على التحمل،

من ذا يرى وجــــه الإله، الذي خلق نفسه بنفسه، يموت حتمًا،

أي موتٍ محققٍ أن يرى إنسانٌ الإلــــه وهو يموتَ؟ (15-18)

(*) Good Friday الجمعة الحزينة أو الجمعة العظيمة وهي يوم الجمعة الذي يسبق عيد الفصح عند المسيحيين. (المراجع)

لم يكن دنْ يشعر بالارتياح أو الطمأنينـــة، لذا راح يسأل أسئلةً صعبة تتعلق بمصيره هو. في مثل هذه اللحظات، وبينما يعقّد دنْ موقفه ويزيدها التباسا، تتسع اللغـــةُ وتتمدد إلى أبعد ما تستطيع قبل أن تنهار. هناك نماذجُ مشابهة نستطيعُ رؤيتها في مسرحيات شكسبير، خاصة *"هاملت" Hamlet*. في بداية القرن السابع عشر كان ثمة شعورٌ هائل جديد بصعوبة الحياة وتعقيداتها يصل إلى ذروته حتى أنّ لغـــة الأدب تندفع إلى حدودها القصوى. وفي حقيقة الحال أنّ ما قاله تشارلز لامب Charles Lamb عن أعمال شكسبير في تلك الفترة يمكن أن يُقال أيضـــًا عن دَنْ : "يخلط شكسبير جميعَ الأشياء، ويدفع السطرَ في إثر السطر، ويبث الالتباسَ في العبارات والاستعارات؛ وقبل أن تكشفَ فكرةٌ عن نفسها تتقوقع فكرةٌ أخرى وتتكفئ على ذاتها."

في قصيدة "الجمعة الحزينة" ثمة شعورٌ مثير ومربك عن علاقـــة الإنسان بالإلـــــه. تنتهي القصيدة كما يلي:

إذا كنت تعتقد أنّني أستحقُ غضبك، أنزلْ عليّ عقابك؛

أشعل النـــــارَ في صدئي وبشاعتي؛

استرد صورتك بفضل نعمتك ورحمتك،

ربما تعرفني، سوف أدير وجهي. (٣٩ – ٤٢)

من الواضح أن هذا هو دَنْ الذي يكرّس حياته لخدمة المسيح، وليس دَنْ الذي يدير ظهره للمسيح. على المسيح، بصورة أو بأخرى، أن يكون حذرًا من دَنْ . إننا لا نرى شيئًا كما يجب أن يكون. لا شيء واضحٌ تمامًا. لا شيء يسير في طريقٍ مستقيم. إننا نواجه في هذه القصيدة ما هو متوقع من شعر دَنْ في صيغه الدينية والعلمانية في آن. إنّ كل صياغة لغوية لكل عبارة من عبارات هذه القصيدة تعكس شعورًا قويًا بالفوضى والارتباك الذي يهيمن على الكون. هذا هو الخط العام الذي يحدد كثيرًا من الاتجاه في القرن السابع عشر.

من بن جونســــــون إلى جون بانيـــان وأندرومارفيل

من السهل أن نكوّن نظرةَ شاملةَ متماسكة حول الشعر في القرن السابع عشر، لكن ستظل قيمة هذه النظرة ومصداقيتها موضعًا للسؤال والمناقشـــة. واصل سبنســـر Spenser تأثيره بصفته أعظم الشعراء غير المسرحيين في القرن السادس عشـر. لكن علينــا أن ننتظر ظهور جون ملتون John Milton لكي نشاهد شاعرًا يمتلك طموحًا كطموح سبنسر. ينبغي أن ننظر إلى ملتون باعتباره شاعرًا منفصلاً على نحو ما عن التقاليد الشعريـــة السائدة في عصره، بينما كان دَنْ ممثلاً لتلك التقاليد ومروجًا لها. لقد كان ما يُسمى بالشعراء الميتافيزيقيين Metaphysical Poets في الثلاثنيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن السابع عشر من أمثال جورج هيربرت George Herbert، وريتشـــارد كراشوRichard Crashaw، وهنري فون Henry Vaughn، وأندرومارفيل Andrew Marvell يكتبون وفقًا للأسلوب الذي ابتدعـــه دَنْ . أما بن جونسون Ben Jonson، من الناحيـــة الأخرى، فكان يفضل صيغـــةً أكثر تحفظًا من الشعر الاجتماعي. من بين أولئك الذين تأثروا به كان الشعراء الفرسان Cavalier poets مثل ريتشارد لافلاس Richard Lovelace، وسير جون ساكلينج Sir John Suckling، وتوماس كاريوThomas Carew، وروبرت هيريك Robert Herrick، وإدمونـــد والار Edmund Waller. كما أنّ جونسون قد أثر على الاتجاه الكلاسيكي الجديد بقيادة جون درايدن John Dryden الذي عكست قصائدُه الساخرة روح عصر العودة تأثيرًا كبيرًا.

ما يُعقد القضيـــة ويجعلها عصيةَ على الفهم أنَ الكُتّابَ الذين تأثروا، لنقل بجونســـون، تأثروا أيضًا بجون دَنْ . تنشـــأ المشكلةُ الحقيقيـــةُ عندما نحاول تقديم رؤيـــةٍ شاملة لخريطة الشعر في القرن بأكمله لأنّ الملخص يعطي انطباعـــاً بتغيير متجانس وتطورٍ متسق، رغم أنّ الفكرة الأكثر انضباطا ودقةً

تشي بالتنوع وربما بالفوضى. وفي حقيقة الحال، تقدم القصيدة تلو القصيدة تأكيدًا على الشخصية الملتبسة للطبيعة، وهوموقفٌ يدعمه استخدامُ الأدوات البلاغية والحيل اللغوية مثل المفارقة والتقابلات والخيال والمبالغة. تعكس مثل هذه الأدواتُ البلاغية شعورًا بالطبيعة المعقدة والمتناقضة للتجربة. لقد ولى زمنُ الشعور بالأمان والاستقرار الذي ميّز الحياة في العصور الوسطى. وأصبح شعرُ القرن السابع عشر انعكاسًا لعالمٍ انقلب رأسا على عقب، خاصةَ مع صدور حُكمٍ يقضي بإعدام الملك تشارلز الأول في البرلمان في عالم 1649.

عندما نفكرُ في التوتر الثقافي والروحي والسياسي والاجتماعي في القرن السابع عشر، يتضح لنا أنَّ المشهدَ الشعريَّ في تلك الفترة يمكن إعادة رسمه. تقدم القائمةُ الراسخة للكتّاب العظماء صورةً واضحة للتاريخ الثقافي، لكننا إذا أردنا أن نلقي الضوءَ على الفوضى وليس على النموذج الواضح لهذا القرن فإننا نحتاج النظرَ إلى الكتّاب الذين جرت العادة على تجاهلهم وإهمالهم. نستطيع، على سبيل المثال نلقي نظرةً على شاعرة مثل إميليا لانيار Aemilia Lanyer التي مزجت قصيدتها Slave Deus Rex Iudaeorum (1611) التأمل الديني والأناقة اللغوية:

إنّ الخالقَ قد صاغ عقلكَ على أمثل صورة

لا تستطيعُ المتعُ التافهةُ أن تستوطن قلبك،

إنك متأججٌ تمامًا بحبه الجميل،

كما يبدو أنك ليس لك دورٌ في هذا العالم،

لهذا، امنحه حبك، ليس في ذلك ما يدعوك للخجل،

إنه هو الذي خلقك، هومن صنعك كما أنت الآن وكما كنت في قديم الزمان:

إنـــــه هو الذي يجفف كلّ الدموع التي تسيل من عيون اليتامى،

وهو الذي يسمع من سمائه صرخات الأرامل الحزينـــــة. (8-41)

ربما تريد الشاعرةُ من المزج بين اللغـــــة العاطفيـــة الرقيقة وإشاراتِ من التوراة أن تخلق نوعـــاً من التشابه بين الإلـــــه والمرأة. تعتقد الكاتبة أنه ثمـــــة ارتباطـــا قويًّا بين المسيح والنســــاء، لذا تقدم صورةً أنثويـــــة للمسيح. ونتيجة لذلك، تثير القصيدة الكثير من الأسئلة حول التدرج الهرمي في الناحية الدينية والاجتماعيـــــة بادعائهـــا التفوق الروحي للمرأة. وفي الحقيقة إنه ذلك المزيج بين الدينيّ والعاطفي هو ما يعطي القصيدة رونقًا وجمالاً.

كانت الشاعراتُ تتبنى في تلك الفترة أحدَ الاتجاهين: الديني أو العاطفيّ، اعتمادًا بدرجة كبيرة على ولائهن في الحرب الأهليـــــة. وكما قد نتوقع، فإنّ الشعر الديني كان في الغالب مرتبطًا بالتطرف البروتستانتي. وتُعد آن برادستريت Anne Bradstreete، التي هاجرت من إنجلترا إلى أمريكـــــا، من أشهر الشاعرات في هذا الاتجـــاه. لكن هناك شاعرات أخريات مثل آن كولينز An Collins التي تعكس قصائدها في *"أغاني وتأملات مقدســـــة" Divine Songs and Meditations* (1653) شعورًا بأنها متواضعـــــة وذاتية. تعلن رفضها في بداية القصيدة للمتع الفاسقة وتقول:

لن أمتدح الفسق

ولا أرغب فيه

فحيث يزدهر الفسق

يذهب السلام النفسي

إنه يورث الهم

ويزود الحزن

ويصد القلب عن كل مسرة

بإيجاز أقول

هذه المتعة الفارغة

تذهب الدعة

وتترك المرء

سجينا للرغبة.

(أغنية مثيرة أخرى للمرح الروحي" 'Another Song exciting to spiritual Mirth', 66-78)

تُعد هذه القصيدة – من حيث الشكل واللغـــة – قصيدةً متحفظة خاصةً في رفضهـــا "للمتع التافهـــة الفانية". ليس ثمّ مجالٌ كبيرٌ هنـــا لاستخدام اللغة العاطفية الرقيقة كما هو الحال في قصيدة لانيار التي قدمنا سطورًا منها. تحتفي القصيدةُ ببساطة بقيم الاحتشـــام والعفة. ربما يشير هذا الشعورُ بالتواضع إلى ضعف مكانة المرأة وتواضع مركزهـــا حيث لا تملك خيارًا آخر سوى القبول والرضا.

نلمس شعورًا مشابهًا بدور المرأة في الحياة بوضوح في الشعر العاطفي المرتبط بالمؤيدين للملك Royalists، كما هو الحال في أعمال كاتبا مثل أفـــرا بين Aphra Behn، وكاثرين فيليبس Katherine Philips، وآن كيليجرو Anne Killigrew. هذا على الرغم من حالة بن Behn التي عبّرت عن إحساسٍ قويّ برغبات المرأة الجسدية، خاصةً في "السيدة الراغبـــة" The Willing Mistress وهي أغنيـــة في مسرحيةٍ بعنوان *"العاشق الهولنـــدي" The Dutch Lover*:

لم تكن عينـــاه الساحرتان تحتاجان

للحديث عن قصتهمـــا المؤثرة؛

كان من السهل عليه أن يتغلب

عليها وهي التي كانت على جمرة متقدة من الشوق والرغبة.

لم يفعل شيئا سو أنه قبلني وأحاطني بذراعيــه،

وبينما كانت عبارات الحب تنهال عليّ،

وضعني برفق على الأرض،

من ذا يستطيع أن يخمّن ما حدث بعد ذلك؟

(١٧ – ٢٤)

هوجمت بن Behn بسبب طريقتها المكشوفة في تعاملها مع الجنس؛ لكنْ ثمـــة زيف واضحٌ للادعـــاءات بأنّ الحب ليس سوى لعبٍ بالألفاظ أو أنّ النســاء كن مجرد ضحـــايا لعشاق يتمتعون بالفطنة والدهـــاء كما لو كُنَّ غير راغبات في ممارسة العلاقة الجسدية أو كنّ بلا رغبات جنسية. نستطيع القول إن كثيرًا من قصائد بن Behn وشاعرات أخريات لم تكن بالمستوى الذي وصل إليه شعر الكثير من الشعراء المعروفين؛ لكن هذه هي الفكرة الرئيسية – أنّ القرن الســابع عشر كان، حتى أثناء سنواته الثورية، ثقافةً ذكوريـــة كان على المرأة أن تصارع طويلاً كي يصل صوتُها إلى القرّاء. لدينـــا حالة ماري روث Mary Wroth أول امرأة إنجليزيـــة تكتب قصيدة رومانسية طويلة بعنوان "دوقـــة يورانيـــا" (1621)، وسلسلة أخرى من السوناتات بعنوان "من بامفيليا إلى أمفيلانتس" *Pamphilia to Amphilantus* (1621). كانت من أغزر الكاتبات إنتاجـــاً في فترة ما بعد العصر الإليزابيثي. ورغم أنهـــا كانت تنحدر من أسرة أدبيـــة متميّزة، حيث كان عمهـــا سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney، تورطت في بعض المشكلات بسبب ما نُسب إليها من نقد قد تكون وجهتـــه للملك جيمس الأول وفضائح بلاطه. ترتب على ذلك أن سُحبت *Urania* من مكتبات البيع.

يمكننـــا أيضًا أن نلقي الضوءَ أيضًا على كتابات الكثير من الجماعات الدينيـــة الغامضة التي ازدهرت في القرن الســابع عشر. من هؤلاء ماري مولينيكس Mary Mollineux، التي نُشرت قصائدهـــا "ثمار التقاعد" *Fruits of Retirement* في عام 1702 وإن كانت قد كُتبت قبل ذلك بعشرين عامـــا:

هكذا التواضع، والبراءة الطاهـــرة

تمتلكـــان وسائل الدفاع عن نفسيهما.

إنّه ذلك هو التـــاج الذي يزيّن رأس العـــذراء، والذي به

نُعشق الجمـــال ونعبده؛ لأنّ هذا هو الذي يخلق الجمال،

في حين لا تزدهر الألوان الذابلـــة،

..... وقيمته لا تخبو. (٤٠ – ٤٥)

ربما كان شعرُ ماري مولينيكس وغيرهـــا يفتقر إلى شيءٍ ما من الناحيـــة الأدبيـــة، لكننا يجب أن نهتم بمثل هذه الأصوات لأنهـــا تلقي الكثيرَ من الضوء على ذلك المجتمع المضطرب في ذلك الوقت.

يبدو التنوع واضحـــًا فيما يتعلق بالنثر والشعر في القرن السابع عشـــر. فكما هو الحال في الشعر، كان هنـــاك تاريخٌ راسخ للكتابـــة النثريـــة في القرن الســابع عشر. يبدأ هذا من النصوص التي كتبهـــا فرانسيس بيكون Francis Bacon بعنوان *"مقالات"* (1597) *Essays*، *و"تحليـــل الحزن"* (1621) *The Anatomy of Melancholy* لروبرت بيرتون Robert Burton، و(1653) The Compleat Angler لأيزاك والتون، و Hydriotaphia (or Urn Burial (1658) للكاتب توماس براون Thomas Brown، مرورًا إلى نصوص الأكثر وضوحـــًا من الناحية الأسلوبية ظهرت مع نهاية القرن مثل *"رحلـــة*

الحاج" (1678) *The Pilgrim's Progress* لجون بانيـــــان John Bunyan الذي يمثل اتجاهـــــا جديدًا في الكتابة البسيطة المباشرة. تتخلى هذه الرواية عن كثير من مظاهــــر البلاغـــــة التي ســـــادت الكتابات التي نشرت في أول القرن والتي أيضًا كانت تنطوي على أفكار يمكن وصفهـــا بالشموليـــــة الواضحــــة، في حين آثر بانيـــان، بقناعاته البيوريتانيــــة، التركيـــز على نموذج واحـــــد وهوكريستيان Christian بطل روايته في رحلته عبر الحيـــــاة. تعد هذه الروايـــــة مؤشرًا قويـــــا على تطور الروايــــة في بداية القرن الثامن عشــــر حيث يمنح بانيان جلّ اهتمامه بالفرد وتجربتـــــه الشخصية. في حين كان عمل مثل *"تشريح الحزن"* يركز على حالة ذهنيـــة، نجد في نهايتهــــا الكثيرَ من التأمل والتفكيـــر حول الحياة. يبدو هذا مغايرًا لبانيـــان الذي، ضمن إطـــــار رمزي ومجازي ديني، يركز على الحالة الذهنيــــة لبطل روايته.

رغم أنّ هذا هو النموذج العام الذي كان سائدًا في حركة النثر في القرن السابع عشر، فإن النصوصَ المثيرة للاهتمام كانت تلك التي تمتلك أبعادًا سياسية. يتحدى ملتون في *"منطق حكومة الكنيسة"* *The Reason of Church Government* (1642) على سبيل المثال، سلطة الكنيسة، وفي نفس العـــام بعد أن هجرته زوجتــــه لتعود إلى علاقاتهـــــا مع الموالين للملك، كتب عددًا من النشرات التي تدافع عن حق الطلاق على أساس التنافــــر أوعدم التوافق. ويُعد كتابه (1644) *Areopagitica* دعوةً من أجل حرية الصحافة. ومثل بقية أعمال ملتون النثريــــة الأخرى، يتحدى هذا الكتـــــابُ المعتقدات الراسخة والممارسات السائدة. ولقد أدى الاهتمـــــام بمثل هذا التفكير الراديكالي إلى جذب مزيد من الانتباه للمنشورات التي كانت تصدرهــــا الجماعاتُ المتطرفـــــة الدينيــــة والسياسية، مثل جماعة رانتارز Ranters، (أو الصياحون) وجماعـــة ليفلارز Levellers، (المساواتيون) وربما من أهمها مطبوعة "كرّاسات حفّار" لجيرارد

وينستيلي(*) Gerrard Winstaley's Digger tracts التي نُشرت بين عاميّ 1648 و1651، وكان آخر أعماله "قانون الحريـــة" (1652) *The Law of Freedom* الذي قدم اقتراحــا بتأسيس رابطـــة شيوعيـــة فاشستية للكومونولث.

لم تظهر مؤلفات وينستيلي Winstaley مطلقًا ضمن المناهج المقررة في الأدب الإنجليزي، لكننـــا إذا أردنـــا أن نفهم القرن السابع عشـــر — خاصة حقيقة أنه في أقل من خمسين عاما انتقلت البلاد من النظام النسبي في عهد الملكة اليزابيث إلى إعدام الملك تشارلز الأول — من المهم أن نلقي نظرةً على الكتابة في الفترة التي تعبّر عن التوتـــر المصاحب للتفكير الجديـــد. يمكن العثورُ على رؤيـــة مثيرة عن مزاج العصـــر في كتابات مارجريت كافينديش Margaret Cavendish التي وجدت نفسها في بدايـــة اندلاع الحرب في عام 1642 مع شقيقاتها تحت الحصـــار الذي فرضه البرلمانيـــون في دير ويلبيك Welbeck Abbey. كانت الشقيقات الثلاث يقمن على إدارة الضيعة التابعة للدير حتى استولت عليها المعارضة في عام 1644. تعاونت الشقيقات في كتابـــة المسرحية "الأهواء المختبئـــة" *The Concealed Fancies* التي تعالج هذه الأحداث. ربما يعطى هذا انطباعـــاً أن كافيندش كانت إلى حدٍ كبير صوتـــاً من النظام القديم للمجتمع، لكنّ روايتهـــا عن حياتها الشخصية "*حكاية صادقـــة عن مولدي، ونشأتي وحياتي*" *A True Relation of My Birth, Breeding and Life* تصور بصدق شعورًا بالمشكلات التي عانت منها النســاءُ نتيجة وقوعهن تحت هيمنـــة الرجال وسطوتهم. كان الرجال هم من يحددون للنساء هويتّهن. كانت أول مجموعـــة شعرية لها "*قصائد وأهواء*" (1653) *Poems and Fancies*

(*) الحفارون Diggers جماعة إنجليزية من المسيحيين البروتستانت المؤمنين بأفكار شيوعية الثروة، بدأها جيرارد ونستارلي الذي كان عضواً في جماعة المساواتيين Levellers في عام ١٦٤٩، والذين أصبحوا يعرفون بالحفارين لانهم أرادو ضرب المثل فراحوا "يعزقون" الأرض لزراعتها وتقسيم محصولها على المجموعة بالتساوي، لقد كانوا ينادون بالمساواة بين الناس في الناحية الاقتصادية. (المراجع).

مثيرة للاهتمام أيضا لأنهـــا تعكس مدى اهتمامهـــا بما يتحقق من إنجازات في الكيميـــاء والفلسفة الطبيعيـــة، كما أنها تكشف قدرًا من الوعي الذاتي عن كتابتها:

حين أقرأ قصائدي، أحبهـــا للغاية،

يجعلني حبُّ الذات أتمرد.

ولأنني أعتقد أنهـــا جيدة، أفكر في أن أكتب كثيرًا،

غير مباليةٍ إذا كان الآخرون سيحبونها أم لا.

("The Poetresses hasty Resolution", 1-4)

لم تكن كافيندش كاتبـــة راديكالية بأي حال، لكنها بطريقةٍ غريزية تتحدى الثقافـــة النخبوية التي يهيمن عليهـــا الرجالُ وذلك بالتمرد على أفكارها ومعاييرها. في حين كان ونستانلي على خلاف حـــاد مع الأنظمـــة الموروثـــة، كانت كافينديش تقدم الدليلَ على أنه يمكن للعديد من ألوان الفكر أن تظهر في فترةٍ مترعـــةٍ بالقلاقل السياسية والاجتماعية.

وكمـــا كان متوقعـــًا، فإنّ بعض الأصوات الجديـــدة القوية في النثـــر جـــاءت من الجماعات والطوائف الدينيـــة، مثل الجماعة الخامسة للملكيين the Fifth Monarchists الذين كانوا يؤمنون أنَ المجيء الثاني للمسيح أصبح قاب قوسين، وأنه سوف يبدأ فترة حكمٍ تستمر ألف سنة. وهنا تظهر على المسرح إحدى الشخصيات الملفتـــة للنظر وهي آنا ترابنيل Anna Trapnel، التي رأت حلمًا في يناير عام 1654. تنبأت آنـــا في رؤيتها التي نُشرت شعرًا تحت عنوان "صرخـــة حجر" The Cry of a Stone في نفس السنة. وظهر أيضًا في عام 1654 كتابُها *"تقرير والتماس"* *Report and Plea* ليحكي كيف استدعيت إلى كورنول Cornwall كي تلقي موعظةً، ثم ألقي القبض عليها وأجري تحقيقٌ معها بدعـــوى ممارسة السحر:

بعد ذلك اليوم الذي ساقوني فيه لكي أتحدث من أجل المسيح، دق الكهنـــة أجراسهم ضدي، وطلبوا من الحرّاس أن يأخذوني. قال السيد ويلستيـــد Welstead وآخرون: "إذا لم يتخذ ولاة الأمر إجراءات ضدي فإن الناس لن يتعاطفون معهم بعد ذلك."

يستمر سردُها للحكاية فتحكي عن ما تم في استجوابها الذي أشرف عليه القاضي لوب Lobb وعن ذكائها وفطنتها في الدفاع عن موقفهـــا. كانوا يُعدون آنـــا مصدرا للخطر، وامرأةً تعمل خارج السياق الاجتماعي والتقاليد المعروفـــة باضطلاعها بدورٍ في الحياة العامـــة. كانت النســـاء العرّافات في تلك الفتـــرة يُنظر إليهن باعتبارهن آثمات، وكان كتاب *" تقرير والتماس"* جزءا من تقاليد أدبيـــة مخرّبـــة تناهض السلطة وتسخر منها.

يعبر الأدبُ عن الكوارث الاجتماعيـــة والثقافيـــة بالطبع، لكنه يساعد أيضا على إبراز المواقف والحالات الفكريـــة الجديدة. ثمة ما يدل على ذلك، ومن الغريب أن يكون ذلك في أعمال جورج هربرت George Herbert الذي رغم استخدامه أدوات الشعر الميتافيزيقي metaphysical verse، يفاجئ القارئ باعتباره شاعرًا تقليديا في الأساس. من قصائده "الأردن" "Jordan :

من قال إن الخيالات والشَعر المزيّف

يصبح نظمًا؟ أليس هنالك جمـــالٌ في الحقيقـــة؟

ألا يوجد شكلٌ هندسيٌ جيدٌ سوى في السلالم الدائريـــة؟

ألا تؤدي الخطوط العادية على الصفحة البيضاء واجبها

في صورة المقعد المرسوم، وليس بالضرورة المقعد الحقيقي؟ (قصيدة "الأردن" ١ – ٥).

تحتوي الأبيات على التلميحات المتحذلقة والمفارقات التقليدية في الشعر الميتافيزيقي، لكنّ هربرت يستخدم هذه الطريقة العابثـــة في التفكير في مواجهـــة الإيمان المباشر باللـــه. ويمكننا القول أنّ هربرت يستخدمُ صورًا ميتافيزيقيـــة كدخان للتغطيـــة، وأنّ هذه الصور لا تمثل حالة حقيقيـــة من الحيرة أو الالتباس، وإنمـــا تلعب دورَ الإيضاحات والشروح للفكر المزيَف في ذلك العصر، وأن هربرت يرسلُ خلسةً تحت هذا الغطـــاء رسالة مسيحية بسيطة. ربما كانت هذه النظرة ليست عادلة لهربرت، فثمـــة في قصائده أحيانًا شعور بالخطـــر التحذير أنّ التقاليد القديمـــة الراسخة تتهاوى وتنهار. في قصيدته "الطوق" The Collar يكتب على سبيل المثال:

ضربت الطاولة بيدي وصحت: "هذا يكفي"

سوف أرحل!

ماذا؟ هل أتحسر دائمًا وأذوب اشتياقًا؟

إنّ شِعري وحياتي حُران، حُران كالطريق،

وطليقان كالريح، وضخمان كالمستودع.

هل سأظل دائمًا في الطوق؟

تصل القصيدة، بطريقةٍ تبدو معـــدة سلفًا، إلى النقطـــة التي يصل فيها إلى تحقيق السلام مع اللـــه، لكنّ يهيمن على القصيدة شعورٌ داخليّ بحالةٍ روحية قلقـــة ومحبطة. ثمة، كما هو الحال في كثيرٍ من قصائد القرن السابع عشر، استعراضٌ لمشاعر إنسانية مضطربـــة، خوفٌ (رغم أنه يتبدد مع نهايـــة القصيدة) من أنّ الأطر القديمـــة للأفكار والمعتقدات لم تعد تمتلك الإجابات الشافية على جميع الأسئلة.

نستطيع أن نلمس تهدم المعتقدات التي كانت راسخـــــة وسقوطها في عددٍ من قصائد بن جونســـــون. تعالج قصيدة "عن طفلي الأول" "On My First Son" موضوع موت أحد أبنائه:

وداعـــــاً، أيها الابن الذي كان عليه اعتمادي ومصدر فرحتي

خطيئتي أن علقتُ آمالاً كبيرةً عليك، يا ولدي الحبيب،

استعرتك سبعَ سنوات، وها أنذا أردك مرةً أخرى،

في اليوم الذي حددتـــــه الأقدار دون زيادةٍ أونقصان. (١ – ٤)

ما يلفت الانتبـــــاه في قصيدة جونسون هو وضوح العبارات التي تعبّــر عن حزنـــــه، وغياب أيـــــة رسالة عزاء ذات دلالات دينيـــــة. ما بدأت قصيدة بن جونسون في إرسائه هنـــــا هو نظام علماني أو دنيوي جديـــــد من القيم ليحل محـــــل النظام القديم. ويتضح هذا أيضًا بجـــــلاء في "إلى بينهيرست" "To Penshurst"، وهي قصيدةٌ تمجـــــد قيـــم التوازن والاعتدال والانضبـــــاط:

إنك، يا بينهيرست، لم تُخلـــــق للغيـــــرة،

....

ولا للتباهي بامتلاك صفٍ

من الأعمـــــدة المزدانة، أوسطحٍ من الذهـــــب؛

وإنك لا تمتلك مصباحًا تُحكى الحكايات على ضوئـــــه؛

أوسلالم، أوقصور؛ لكنك تنتصب ككومـــــةٍ قديمـــــة

وكل هذه الأشياء التي يسيل لها اللعاب، إنما تحظى باحترام مؤقت. (١ – ٦)

مع نهايـــــة القرن الثامن عشر، وحتى أبعد من ذلك، سوف يصبح النظامُ الاجتماعي الذي يروج له جونسون ويكتب عنه نظامًا أساسيًا في الثقافـــــة

الإنجليزيـــــة. لكن عندما صاغ جونسون ذلك النظام القائم على الاعتدال كان يشبه شكلا من أشكال الانسحاب أوالتراجـــــع من فترة كانت تميل إلى التحمس، والأفكـــار الراديكاليــــة، والمعتقدات المتطرفــــة. من المحتمل أن يكون تحول جونسون من الكنيسة الأنجليكانية Anglicanism إلى الكاثوليكيـــــة Catholicism، وذلك قبل بضع سنوات من تحركه في الاتجاه المعاكس، يوحي أنه كان بحاجةٍ إلى إطار أكثر اكتمالاً للقيم.

يهيمن هذا الشعورُ بعالمٍ ملتبس وغير مستقر على كتابات الشعراء الفرسان Cavalier poets. تبدو قصائدهم لأول وهلــــة تافهــــة. لنلق نظرة على قصيدة "متعـــــة في الفوضى" "Delight in Disorder" لروبرت هيريك الذي يوصف دائمًا بأنـــــه خليفة جونسون أكثر من انتمائه إلى الشعراء الفرسان:

بعض الفوضى في الثياب

تثير الكثيرَ من الشهوة.

قطعـــــة من الشاش تلتف حول الأكتــــاف

تفضي إلى شيءٍ من الارتبـــــاك الرائع. (١ –٤)

لا تضيف القصيدةُ الشيءَ الكثير هنـــــا: إنّ الثياب التي تتمتع بقدرٍ بسيط من الفوضى تثير كثيرًا من الشهوة والجاذبيـــة، لكنّ القصيدة تخفي وراءهـــــا وعيًا بالشخصيـــــة المحافظة المقيّدة للفرد البيوريتاني في إنجلترا في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات 1630s و 1640s. إنها قصيدةٌ تتحدى روح عصــــرها من حيث موضوعهـــــا ومن حيث كونهـــــا قصيدة عابثــــــة تدور حول الرغبــــة الجنسية. إنّ الشاعر الذي يختار ألاّ يكتب عن موضوعات سياسية أو موضوعات أخرى مهمـــــة ربما يريد أن يقول شيئًا ما عندما لا يفعل ذلك ويتناول شيئًا تافهًا. إنّ القصيدة تكتسب أهميتها من اللحظة التي كُتبت فيها في التاريخ الإنجليزيّ.

ليس من الصواب أن نظن إن إنجلترا البيوريتانيـــة كانت تشيع فيها الكآبة وتحجم عن متع الدنيا إحجاما تاما. لقد توحد عددٌ هائل من الناس ليدعموا القضيــة البرلمانية. أندرو مارفيل – على سبيل المثال – الذي كان يعمل مدرسًا خصوصيًا لابنة قائد الجيش البرلماني، والذي أصبح مساعدًا لملتون عندما كان الأخيرْ وزيرًا للكومونولث، يصعب القول بأنه كان متوافقًا مع النموذج البيوريتاني، كما من الصعب تصنيف قصائده وتوصيفها، لأنه كان يجمع بين إبداع جون دنْ والصرامــة الأخلاقيـــة لبن جونسون. في قصيدته الشهيرة "إلى عشيقته الخجول" "To His Coy Mistress"، نستطيع أن نشاهد الملامحَ العابثـــة التي تميل إلى الفطنة والأريحيـــة التي تميّز جميعَ قصائده. لكن تحت هذا الموضوع الخفيف – والذي يدور حول عاشقٍ يحاول إغواء صديقته— ثمـــة نبرةٌ أكثر إظلامًا لأنّ القصيـــدة تواجـــه الأخــــلاق الإنسانية وتعري التدمير الذي يلحق بالزمن دون شعورٍ بالنــــدم:

دائمًا أسمع وراء ظهــــري

صوتَ العربــــة المجنحــــة للزمن وهي تندفع بقوة؛

وعلى مرمى أبصارنــــا تتمدد

صحراواتُ الأبديــــة الشاسعة.

لن يواصل جمالك البقــــاءَ للأبـــــد،

ولن تتردد في القبو الرخــــامي

أغنيتي.

(21-7)

يقودنــــا هذا إلى الصفــة الأخرى الواضحـــة في شعر مارفيل وهي الرغبــــة في العثور على نقاط مرجعيـــة في مشهد مائع وملتبس. يمكننا أن نلمس هذا بسهولة في "أغنيـــة هوراسية بمناسبة عـــودة كروميل من

أيرلندا "An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland"، التي ظهرت في البداية كقصيدة تأبينيـــــة صريحة. أما حين ندقق النظر، سوف نكتشف أنّ موقف مارفيل كان ملتبسًا وغامضًا، وأنه ثمـــة حدودًا لحماسه الثوريّ والوطنيّ؛ ربما كان كروموبل قاسيًا في تعامله مع معارضيــــه.

تمكننا قصيدة مارفيل من أن نستجمع بعض الخيوط في هذا النقاش حول الشعر والنثر في القرن السابع عشر. شهد هذا القرن شعورًا واسع الانتشار بالحيرة والارتباك أدى إلى فوضى هائلة في الدين والسياسة. لكن ما أصبح واضحًا أيضا هو أنه إذا كانت المعتقدات القديمة تتداعى، كان هنالك من هم متعطشون لاعتناق الأفكار والأساليب والأشكال الجديدة وتبنيها. على الصعيد السياسي، كان هناك أثناء الثورة مفهومٌ جديد للسلطة؛ وكان هناك كثيرون ممن يريدون إعادة ترتيب المجتمع طبقًا لأفكارهم وآرائهم. لكننا نشاهد أيضًا في هذا القرن تطورًا أكثر علمانيةً لمفهوم الاعتدال. كما كان مارفيل منتقدًا لكروموبـــل بأسلوب لبق، أصبح عند عودة الملكيــــة لبقًا لكنه كان أيضًا حذرًا في انتقاده للمـــلك تشارلز الثاني، خاصة فيما يتعلق بفشله في تحقيق التســـامح الديني. لكن سيكون من التبسيط المفرط أن نصف مارفيل بأنـــه كاتبٌ معتدل؛ فمثل هذا الرأي يفرض المفردات السياسية للعالم الحديث على عالم القرن السابع عشر المختلف عن عصرنا تمام الاختلاف. توجد عدة مظاهر فكرية لدى مارفيل تعد الآن حادة. وإذا ما أردنا أن نعتبر مارفيل كاتبًا معتدلاً فإنّ ذلك من شأنه أن يساعدنا على تذوق شيء بالغ الأهميــــة عند ملتون، الذي يُعد كاتبًا راديكاليًا في كلٍ من السياسة والشعر.

جـــون ملتـــون

من طرق التعامل مع ملتون أن ننظر إليـــه ككاتبٍ يقع على طرف النقيض مع جون دَنْ فيما يتعلق بالشعور الديني، يتساءل دَنْ عن كل شيء ويرفض أن يضع حلولاً لكل العُقد التي يصنعها؛ لكن في خلفية شعره ثمـــة بقايا من رغبةٍ كاثوليكيـــة في أن يحتضن كل التجربـــة في صورةٍ واحدةٍ تقليدية

شاملة للعالم. أما ملتون – على النقيض من ذلك – ولكونه بيوريتانيـــا، ومن أهم المدافعين عن حكم كرومويل، فقد انخرط في عملية إعادة تفكير جوهريـــة فيما يتعلق بأفكاره الدينيـــة والسياسية. ينظر دَنْ بكثيرٍ من الحنين إلى الماضي، بينما يهتم ملتون بالمستقبل وبتأسيس نظام جديد.

ولد ملتون في لندن عـــام 1608، كان أبوه كاتبًا عموميـــا (ناسخًا للوثائق الرسمية). كما أنه من المهم أن نعرف، في سياق قرنٍ كان تغييرُ الانتمـــاء الديني فيه أمرًا مألوفًا وواسع الانتشار، أنه كان كاثوليكيا انضم إلى كنيسة إنجلترا. ومع مرور الوقت، سينظر ملتون نفسه إلى كنيسة إنجلترا باعتبارها ظالمـــة شأنها شأن الكنيسة الكاثوليكية. تشمل أعماله الأولى: الأليغرو 'L'Alegro' و"أي الشاعر الفرح" 'Il Penseroso' أي الشاعر الحزين، وكلاهما نُشر في عام 1631، ومسرحيتين من مسرح الأقنعة هما Arcades (1633) وComus (1634)، ومرثيـــة بعنوان Lycidas (1637).

سافر ملتون في عاميْ 1638-9 إلى خارج البـــلاد، خاصةً إيطاليـــا. ولقد أسهمت تلك الأسفارُ في مضاعفة اهتماماته الثقافية والشعرية، لكنهـــا أيضـــاً ضاعفت من موقفه العدائي من الكاثوليكيـــة. عندما عاد إلى إنجلترا بدأ المرحلة الثانيـــة من أعماله الأدبيـــة، فكتب نثرًا سياسيًا ينتقد الملكيـــة ويساند القضية الجمهورية. بوجهِ عـــام، كتب ملتون في عدد هائل من الموضوعات، وإن كانت هناك فكرة مهيمنةِ مفادهـــا أنّ الشعب الإنجليزي شعبٌ متميّز وذو طبيعـــة خاصة، وأنّ اللـــه هو الذي اختـــاره ليؤسس دولـــةً جديدةً تنفصل عن الماضي وتقوم على الحرية الفرديـــة وحرية الاختيار.

علينا أن ننظر إلى "الفردوس المفقـــود" في هذا السياق. إنّ العنصر الجوهـــري هو أنهـــا كُتبت استجابـــةً لآمال ملتون وطموحاتـــه التي كان يريدها للدولة، ورغم أنها لم تُنشر حتى عام 1667، بدأ ملتون في كتابتهـــا في 1650s حينما شعر أنّ الثورة الدينيـــة والسياسية في إنجلترا كانت تجربـــة

محكومٌ عليها بالفشل. لم يحدث شيءٌ سوى أنّ مظاهر الظلم القديمـــة اختفت لتحل محلهـــا مظاهر جديدة للظلـــم والقهر، وأنّ قيم الحريـــة والاختيار، ذات الأهمية الجوهريـــة في الديانـــة البروتستانتية، أصبحت تتعرض إلى إنكارٍ أشد مما كانت تتعرض له في الماضي. كما كان هنالك نزاعات حزبية: كان البرلمـــان والجيش في صراع لا ينقطع، لأنّ البرلمـــان، الذي يمثل في الأساس مصالح ملاك الأراضي، لم يكن راديكاليـــاً بصورةٍ كافية في نظـــر الجيش. بعد موت كرومويـــل في عام 1658، خلفه ابنـــه كوصي على العرش Lord Protector، لكنه لم يكن يمتلك القدرة اللازمـــة على القيـــادة التي تحتاجهـــا البلاد. ومع استمرار الشقاق بين البرلمـــان والجيش، بدأ مجلس العموم the House of Commons يناقش قضيـــة استعادة تشارلز الثاني Charles II. إذا نظرنا إلى ملتون ضمن هذا السياق، نراه يرحب بالتغيير، وأنه كان مهتما في شعره ونثـــره بقضايـــا تتعلق بسلطة المجتمـــع. ورغم ذلك، تحاول "الفردوس المفقـــود" غداة فشل التجربـــة البريطانية سياسيا واجتماعيـــاً، أن تصل إلى معنى حول الحقيقة القائلـــة أنّ النظـــام الجديد المأمول من أجل مجتمعٍ أفضل لم يظهر إلى الوجود في إنجلترا البيوريتانيـــة.

اختار ملتون الشكلّ الملحميّ في مواجهته هذه المشكلة. تروي "الفردوس المفقـــود" المقسّمة إلى اثني عشر كتابا قصـــة هبوط آدم وحواء من جنـــة عدن. في جوهرها هي قصـــة عن التمرد والعقاب. تمرّد الشيطانْSatan ضد اللـــه فحُكم عليه بالطرد من الفردوس بصحبـــة رفاقـــه والذهاب إلى الجحيم. ثم يقرر الأخـــذ بالثـــأر، ويذهـــب إلى عالم الأرض لكي يعثر على الكائنات التي خلقهـــا اللـــه مؤخرًا. يتخفى في هيئـــة أفعى، ويجد حواءَ بمفردهـــا ويغويهـــا ويعدها ألاّ تموت إنْ هي أكلت من شجرة المعرفـــة وهو أمرٌ حرّمـــه اللـــه. بعد أن تناولت الفاكهـــة المحرّمـــة، حملت بعضـــاً منها إلى آدم الذي يقرر هو أيضـــاً أن يتمرّد على سلطة الرَّب

ويرافقهـــا في رحلة السقوط. تختفي البراءة منهما على الفور، ويمارســـان الجنس، ويشعران بالخجـــل من عريهمـــا. يخبر مايكل الملاك الحارس آدم أنهما يجب أن يغادرا الفردوس على الفور، لكنه يقول له إن ابن اللـــــه سوف ينقذ البشرية من السقوط رغم أنّ الخطيئـــة والموت قد دخلا العالم.

هنالك عددٌ من الملامـــح في القصيدة. أولاً كل شيء يبدو ، كما هو متوقعٌ في الملاحم، بحجمٍ هائل – تحتوي القصـــة على المعركـــة بين السماء، والأرض والجحيم، والنظر إلى تاريخ العالـــم منذ بدء الخليقـــة وصولا إلى الطوفان النهائي الذي سوف يدمر كل شيء. كما أنّ اللغـــة التي يستخدمهـــا ملتون هي التي تعطي للقصيـــدة مكانـــة خاصة. يعود ذلك في جزء منـــه إلى استخدام مليتون لتشبيهات وإشـــارات مأخوذة من كُتّـــاب سابقين، بما فيهم هوميروس Homer وفيرجيـــل Virgil، الأمر الذي يعطي القصيدة ثراءً وعمقًا. لكنّ القصيـــد تعتمد أيضـــاً على الحيّـــل المسرحية، مثل استخدام أسلوب الحوار الداخلي أوالمناجاة soliloquy، والمشاهد البصريـــة التي تباغت القارئ بين الحين والحين بمناظر وخلفيات جديدة. نستطيع القول إنّ ملتون قد استفاد من التراث الفني لعصر النهضـــة بأسره، حيث يتداخل البصريُّ بالشفهيّ من أجل خلق مشـــاعر وانطباعات معقدة. كما نلمس تلك الدرجة من التعقيد والكثافة في الطريقـــة التي يمزج بها ملتون المعرفـــة الكلاسيكية والإيمان الديني، حتى أنـــه تكمن وراء القصيـــدة قوة الإنسانية المسيحية، والاعتقاد أنّ المعرفة الكلاسيكية والمسيحية يكملان بعضهما البعض.

كل ذلك قد يبدو بعيدًا عن القضايا المتعلقـــة بسلطة المجتمع والفشل الذي منيت به التجربـــة البرلمانيـــة في عهـــد كرومويـــل. إنّ ما يجعل "الفردوس المفقـــود" قصيدةً قويـــة ومؤثرة هي الطريقـــة الملفتـــة التي يدفع بها ملتون الماضي التوراتي إلى الحاضـــر. ينطوي ذلك على سؤال محوريّ أزعج جميعَ الكتّـــاب في عصر النهضـــة الذي كان عليهم أن يواجهوا عالمًا متغيّرًا، ذلك

السؤال هو ما إذا كان ثمـــة نظـــام إلهي يحكم الأحداث، أو خطـــة ما تعطي المعنى لكل هذه التحولات والتقلبات التي تقع في هذا العالم. ويُعد مشروع ملتون أكثر وضوحـــا إذا قارنا "الفردوس المفقـــود" بقصيدة " ملكة الجان" The Farie Queen لسبنسر. قصيدة سبنسر ملحمـــة رومانسية، معظم شخوصهـــا من الفرســـان تجرفهم عن مسارهم جنياتٌ وساحرات، لكنهم يُنقذون في النهايـــة. والساحراتُ هنا ينتمين إلى الكنيسة الكاثوليكية. تشير القصيدة إلى نقطة أساسية وهي أنّ الكنيسة البيوريتانيـــة البروتستانتية هي الكنيسة الحقيقيـــة، وأنّ ذلك هو الذي سيتغلب على الشر. تقدم قصيدة ملتون الأملَ النهائي في المسيح الذي سوف يجيء ليعود بنا إلى الفردوس مرةً أخرى.

عندما نتصفح "الفردوس المفقـــود" نجد عددًا من الأسئلة السياسية المهمـــة المتعلقة بالحريـــة والاختيار. تبدأ هذه القضايا في الكتاب الأول Book I عندما يتجادل الملائكـــةُ الهابطون عما سيفعلونه. يرى إبليسSatan وأعوانـــه أنّ التمرد ضد اللـــه كان حتميًا. إنّ السماء تأمر بالطاعـــة والعبودية. ربما يكون التمرد قد فشل، إلاّ أنـــه منحهم الحريـــة. ربما بدت الحريـــة هنا أمرًا بطوليـــاً، جذّابًا ومتحديًا، لكن من الواضح أيضًا أنّ هؤلاء الملائكة قد فقدوا مجدهم السابق. بهذه الطريقة، تبدأ القصيـــدة في عقد مقارنـــة مع التمرد الذي وقع أثناء الحرب الأهليـــة وتعرض ملتون للسلطة القائمة. يتعمق هذا التعرضُ في الكتاب الرابـــع، مع هبوط آدم وحواء. ليس هنالك من شك كبير أنّ ملتون يلقي اللـــومَ على حواء لأنها أرادت أن تمتلك المعرفـــة والمساواة مع آدم، ويلقي اللوم على آدم لسرقته الفاكهـــة والسير وراءها في ارتكاب الخطيئة. لكنّ ملتون يعلم أنّ الهبوط سوف يؤدي أيضـــاً إلى الخلاص على يد المسيح، وأنّ آدم وحواء تصرفا بمحض إرادتهما الحرة، وإنْ كان ذلك ضمن إطـــارٍ للتاريخ قد وضعـــه اللـــه مما يجعل أفعالهما أمرًا حتميًا ولا يمكن تجنبه. إنّ قضيتي الحريـــة والاختيار مليئتان بالمتناقضات مما يجعل من

المستحيل الوصول إلى أجوبةٍ بسيطة. لا يمكن الفصل بين الأفعال الإنسانية والإرادة الإلهية.

تمثل الثنائيات: الإلهي– الإنساني، السياسة – الدين قضايا محورية في شعر ملتون، وإن كانت لا تمثل السببَ الرئيسيَّ في التأثير الاستثنائي لهذه القصيدة. لذلك علينا أن نفكر في اختيار ملتون للشعر الحر والتكنيك الشعري. كُتبت "الفردوس المفقود" على شكل فقرات من الشعر الحر. تبدأ:

عن أول عصيانٍ يقترفه الإنسان، وعن ثمرة

تلك الشجرة المحرّمة ذات المذاق المهلك

الذى أتى بالموت إلى الدنيا وجر علينا الأحزان

لضياع جنات عدن زمناً ريثما يعيدنا رجل أعظم

ويسترد لنا عرض النعيم

انشدي يا ربة الشعر قاطنة السماء يا من تدنيت إلى الذروة

الخبيئة لجبل

(حوريب) أو طور سينين فأوجست إلى ذلك الراعي

ما يوحى، فعلم الذرية المصطفاة أولاَ

كيف في البدء نشأت الأرض والسماء

من العماء! فإذا راقت لك ذروة (صهيون)

ونهر (سلوام) الذي يتدفق حثيثَا

بجوار بيت الله فإنني من ثم

أناشدك العون على صوغ أنشودتي المحفوفة بالمخاطر

إذ لا تعتزم أن تطوف بالسماء الوسطى بل أن تحلق عاليًا

فوق قمة جبل (أيونيا)، لتعالج

ما لم يعالجه أحد من قبل نثرا أو شعرا*

(الكتاب الأول، الجزء الأول، ١- ١٦)

يطلب ملتون العون من السمـــاء كي يتمكن من الكتابة عن قصة الهبوط The Fall. تلخص السطور الأولى الحكايــــة، لكنها تركز على الإنســــان وليس على اللــــه. يبدو كأن ملتون يريـــد أن يعيد ترتيب القصــــة التي وردت في الكتاب المقدس، فيبدأ بالبشري وليس بالإلهي أو المقدس. لكن يمكن فعل ذلك فقط بالتوجه إلى إلهة الشعر السماوية. على الفور نشعر أنّ القصيدة تنطوي على مشكلات ما، وأنها سوف تتعرض لقضايا شائكة. يعطي الشكلُ المفتوح للشعر المرسل الفرصــــة لمليتون للجمع بين مختلف العناصــر دون الشعور بضغط البحث عن القافيــة. كما أنّ العبارات المطوّلـــــة توفر الكثير من الاختيارات والبدائل. على هذا النحو، لا تهتم "الفردوس المفقـــود" فقط بالقضايا السياسية للحكم، لكن أيضًا بالقضيـــة الأشمل للسلوك الإنساني والهويـــــة الإنسانية. بعد أن أكلا من شجرة المعرفــــة، أصبح بإمكـــان آدم وحواء الاعتمــاد على نفسيهما، أصبح لديهمــــا حرية الاختيــــار وحريــــة الحركــة، مهما كلّــف ذلك. في الوقت نفسه، يعتمد ملتون على عددٍ هائــــــل من الإشــــارات والتلميحات الكلاسيكية، كما استخدم الشكل الملحمي epic form في سعيه للوصول إلى فهمٍ جديدٍ للحريـــــة الإنسانية.

(*) الدكتور محمد عناني (ترجمة)، الفردوس المفقود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص: ٧٣ (المراجع).

ظهرت "الفردوس المفقـــود" في عام 1671، ثم تبعتهـــا قصيدة "الفردوس المستعاد" "Paradise Regained"، حيث يستكمل ملتون بحثه في موضوع الغوايـــة والهبوط، والغوايـــة هنا هي التي يتعرّض لهـــا المسيح على يد الشيطان لكي يثبت إلوهيته. في البداية تبدو القصيــــدة امتدادا لقصيدة "الفردوس المفقـــود"، لكنها مناظرةٌ أكثر منها ملحمـــة درامية، حيث يناقش ملتون التناقضَ الذي تتسبب فيه الطبيعـــةُ المزدوجـــة للمسيح كإنســـان وكابن للرّب. وكما حدث في "الفردوس المفقـــود"، يواجه ملتون أسئلةً جوهريـــة لكي يصل إلى معنىً أكثر وضوحًا للعلاقـــة بين الإلهي والبشري. ينطبق نفسُ الشيء على مسرحية "شمشون الجبار" Samson Agonistes، وهي مأساة مكتوبة بالشعر الحـــر نُشرت عام 1671، وإن كانت تتعلق بالفترة 53-1647. ألقي القبضَ على البطل شمشون على يد الفلسطينيين the Philistines بعد أن خانتـــه زوجته دليلـــة (Dalilah) Dalila. لقد قصوا لـــه شعره الذي كان يمنحـــه القوة التي حباها اللـــه له، وفقئت عيناه. يزوره عددٌ من الأفراد في محبسه ويقومون بإغوائـــه بعدة طرق. تنتهي المأساة بعد أن يسترد عافيتـــه وإيمانـــه باللـــه، ويذهب إلى حيث يُقـــام احتفالٌ للإلـــه الوثني داجـــون Dagon ويهدم المعبـــد على رؤوس أعدائـــه. يبدو أن المسرحية تعكس حياة ملتون، لكنّه يطرح إطـــارا أوســـع بفكرة الأزمـــة الروحيـــة التي تميّز كتابات ملتون. تنشـــأ الأزمـــةُ من اللحظـــة التاريخيـــة للحرب الأهليـــة، التي بدا أنها تعد بالتغيير لكنها انتهت بعودة الملك إلى العرش. في بحثـــه عن الأسباب وراء هذه التحولات، اتجـــه ملتون إلى الماضي لكي يتأكـــد هل مازالت خطـــةُ اللـــه صالحـــةً للتطبيق، أو إذا كان هنالك مفهومٌ جديـــدٌ للعلاقـــة بين الدين والسياسة. إنّ أعمالـــه ربما تمثل علامـــةً على انتهاء البحث الذي بدأ مع عصر النهضـــة لمثل هذا الفهم.

عادت الملكيـــــة، ممثلةً في شخص الملك تشارلز الثاني Charles II، إلى سدة الحُكـم في عام 1660 إثر فشل الحكم الجمهوري البديل ممثلاً في كروميــل Cromwell. أصبح الملكُ الآن أكثر قوةً بعد إصدار القوانين الجديـــدة المتعلقــة بالخيانـــة، والرقابـــة، والتخلص من الشركات المدنية. من الناحيــة الدينية، أعاد قانون كلاريندون Clarendon Code تأسيسَ كنيسة إنجلترا، كما أجبر، على الأقل من الناحيـــة النظرية، الأمـــة على أن تتوافق. كما قيّدت تشريعاتٌ أخرى كانت قد صدرت في ستينيات القرن السابع عشر 1660s من الحريات الدينيـــة وتشددت مع أي انشقاق أو خروج على القانون. وكما هو متوقع، فقد أثارت هذه القيودُ الدينيـــة والسياسية الغضب، الذي تضاعف مع وصول الملك جيمس الثاني James II إلى العرش في سنة 1685، وهو الذي دعا إلى الحرب ضـــد الهولنديين سعيًا لتقويـــة الحكم الملكي، كما أنه تجاهل رغبات غالبية مواطنيـــه وسمح بتعيين الكاثوليكيين في الوظائف الحكوميـــة. ســاد اعتقادٌ واسعُ الانتشار في ذلك الوقت، أنّ ابنتـــه البروتستانتية ماري، المتزوجـــة من وليام أوف أورانج William of Orange، بعد موته المفاجئ سوف ترتد عن الخط السياسي لأبيها، لكنّ إصرارَ جيمس على السياسات غير الشعبية دفع الزعماء الجمهوريين والملكيين Whig and Tory leaders لكي يطلبوا من وليام التدخل. فرّ جيمس إلى فرنســـا في عام 1688، وأصبح وليـــام شريكًا في الحكم مع مـــاري.

من الواضح إذًا أنّ النزاعات الدينيـــة والسياسية استمرت لتهيمن على الحياة في إنجلترا حتى بعـــد استعادة الملكية. وفي الحقيقـــة قد أصبح موضوعُ التطاحن السياسي والديني من أهم الموضوعات في الشعر في عصر الإحياء الثقافي. من أعم شعراء تلك الفترة جون درايدن John Dryden، الذي عيّنه تشارلز الثاني شاعرًا للبلاط في سنة 1668. تحولَ إلى الكاثوليكيـــة في عام 1686، وفقد مناصبه في البلاط الملكي عقب تنصيب ماري ووليام. من المهم في

البدايـــة ونحن نناقش درايدن أن نقر أنـــه شاعرٌ غيرُ ذاتيّ – ليس هنالك شيءٌ في شعره يتعلق بحياته الشخصية أو حالته الذهنيـــة. على العكس من ذلك، فقد اهتم اهتمامًا واضحًا بالقضايا العامة. يتجلى هذا في *"أبسالوم وأخيتوفيل" Absalom and Achitophel*، وهي قصيدة هجائيـــة تعالج الأزمـــة السياسية أثناء السنوات الأخيرة من حكم تشارلز الثاني. لم يكن لتشالرز ولد، لذا كان وريثه في الحكم أخوه جيمس وهو كاثوليكي يخافه كثيرون. حاول الأحرار the Whigs وعلى رأسهم شافتيسبري Shaftesbury إقصاء جيمس عن العرش، واستبداله بابن غير شرعي لتشارلز وهو دوق مونماوث Duke of Monmouth. حاول درايدن، مستخدمًا قصة مماثلة من التوراة، أن يثير العامـــة ضد الأحرار، وصورهم باعتبارهم أعداء للملك الذي اصطفاه الله:

من بين هؤلاء كان الكاذب أخيتوفيل هوالأول،

إنه اسمٌ لعنتـــه كل الأجيال اللاحقـــة،

لا يصلح إلا للمؤامرات والاجتماعات المشبوهة.

حكيم وشجاع وذو فطنة ولكن في الكذب

قلق ولا يستقر على مبدأ ولا يهدأ في مكان

لا تسعده القوة، وليس لـــه صبر على الشرف.

(١٥٠ – ١٥٥)

أما فيما يتعلق بالتاريخ الأدبيّ، فإنّ شعر درايدن بالإضافـــة إلى كتاباته النقديـــة كان لها أثرٌ بالغ في صياغـــة الأدب الكلاسيكي الجديد Neo-classical literature في القرن الثامن عشر. وكان أليكساندر بوب Alexander Pope، كشاعر هجائي، هو الوريث المباشـــر لدرايدن. كما كان درايدن أيضًا كاتبًا مسرحيًا غزيرَ الإنتاج، وكاتبًا مهمًا في تاريخ النثـــر ساهم في تأسيس ما يُسمى بالأسلوب الجديـــد للنثر، باقترابـــه من الحديث العاديّ وتأكيده على الوضوح والشفافية.

لكنّ السؤال الذي مازال يحتاج إلى إجابة هو لماذا، بعد هذا القدر الكبير من التجديد والتنوع في الستين عامًا الأولى من القرن، يستدير الشعر بهذا الزخم بعد عصر العودة إلى الأنماط الهجائيـــة الساخرة التي يجسدها درايدن؟ ليس هناك إجابةٌ بسيطة. لكن يبدو أنه بعد كل التجاوزات التي حدثت في بداية القرن، كان هناك شيءٌ من التوافق بين كل الأطراف أن تتم معالجـــة النزاعات السياسية والدينيـــة داخل إطـــار النظام الراسخ ومن خلال المؤسسات المعروفة. قد يكون البرلمان قبل بهزيمته بعودة الملك إلى العرش، وقد يكون الملكان تشارلز الثاني وجيمس الثاني أكدا استقلال برلمانهما، لكنّ الحقيقـــة كانت، كما يبيّن ذلك الانقلابُ السلميّ لجيمس الثاني، هي التحول الحاسم للقوة باتجاه حكومة برلمانية. لقد انتقل مركزُ الجاذبيـــة في إنجلترا، طبقًا لذلك، من البلاط الملكي إلى آليات أوسع للحياة السياسية. وهذا ما يعبّر عنـــه الشعر الذي ظهر في نهايـــة القرن الســـابع عشر. في القرن الثامن عشر، وبينما كانت الروايـــة تؤسس مكانتها وترسخها، يمكن القول إنها أصبحت الشكلَ الأدبيَّ الذي شهد الجدلَ الوطني الرئيسيّ، رغم أن ذلك الجدل كان حول طبيعـــة وجود الطبقـــة المتوسطة ذاتها، الأمر الذي يختلف عن القضايا السياسية التي كانت محور اهتمام الشعر في عصر الأحياء الثقافي والعصر الأوغسطي. ويجب أن ننوه إلى أنه بينما كانت الاعتبارات التجاريـــة تكتسب أهمية متزايدة، كان هناك تحركٌ مهم باتجاه النظام الاجتماعي والاقتصادي الحديث، ومن ملامح ذلك الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية على حساب القضايا الدينية. في بداية القرن السابع عشر، كان اهتمام دَنْ الرئيسيّ هو علاقته مع اللـــه. ومع نهايـــة القرن السابع عشر، كان الدينُ لا يزال يمثل عنصرًا طاغيًا في حياة الناس، لكن كما يتضح من أدب تلك الفترة، أصبح هناك نوعٌ مختلف من الاهتمام ببناء الحياة الاجتماعية والسياسية. هكذا عكس التحول إلى الشعر الهجائيّ الساخر هذا التوجـــه الجديد في حياة الناس.

الفصـــل السابع
القـــرن الثامن عشـــر

أليكســــــاندر بوب

في قصيدتــــه "رسالة من السيد بوب إلى د. أربوثنوت" " An Epistle from Mr. Pope, to Dr. Arbuthnot"، التي نُشرت في عام 1735، يهاجم أليكساندر بوب جون، اللورد هارفي، ويشير إليه باسم Sporus ، أي الصبي المخصيّ الذي تزوجــــه الإمبراطور الروماني نيروNero:

دعوني أهشَّ هذه البقــــة ذات الجناحين المطليين بالذهب،

ذلك الطفل المزركش، طفل الوساخات ذوالرائحــــة النتنــة القادر على اللدغ؛

الذي يزعج طنينــــه الأذكياء والطيبين.

شخص محروم من الذكاء، محروم من الجمال،

كلب صغير أحسن أصحابه تربيته،

على النباح على الأهداف التي لن يصلوا إليها،

إنّ خواءه يخدع الابتسامات الخالــــدة

كما تجري الأنهارُ الضحلة وهي تتذبذب طول الطريق.

حديثه العقيم الذي يتحرك في فراغه المضحك

أشبه الدمية التي لا تتحدث إلا حين يحركها صاحبها،

أو كضفدع الطين التي تسكن أذن حواء،

فيها من الخبث، وفيها من اللؤم، ينطق بالهراء

في اللغة والسياسة والحكايات والأكاذيب،

أو ينثف الحقد والضغينة والكفر في القوافي.

(٣٠٩ – ٣٢٢).

كان اللورد هارفي في ذلك الوقت وثيق الصلـــــة برئيس الوزراء السير روبرت والبول Sir Robert Walpole والملكة كارولين Queen Caroline زوجة الملك جورج الثاني George II. يصوره بوب في سخرية لاذعة كمخلوقٍ مدهونٍ بالمساحيق (يُعرف أن هارفي كان يستخدم كثيرًا من المساحيق ليخفي شحوبه) وأنه على استعداد دائمًا للتحدث نيابةً عن حاميه وحاضنه الفاسد والبول، وأنه، على نحو ما، يشبه الشيطانَ في حدائق عدن، وأنه دائم الجلوس إلى جوار أذنيّ الملكة يهمس لها بالوشايات. هكذا يرى بوب في هارفي صورةً رمزيـــــة تلخص القصرَ الملكيَّ، ومصدرًا للخطر يهدد الأمة وبوب كليهما.

ليس ثم شيءٌ جديد في مثل هذا النوع من الهجوم الساخر في الشعر. بينما تسخر الكوميديـــــا من مظاهر الضعف الإنســـــاني، يتميز الهجــــاء satire بافتقاره للتسامح إزاء أوجه النقص البشري، حيث يؤمن بنموذجٍ مثاليّ، ويهاجم بضراوة أولئك الذين لا يصلون إلى ذلك المثال. يمكن القولُ إنّ مثل هذا النوع من الهجــــاء يسعى إلى الإصـــــلاح من خلال التهكم والسخريـــــة. ويعود تاريخُ الهجــاءُ قديمًا إلى الشعراء الإغريق في القرنين السادس والســـابع قبل الميلاد؛ لكن كان لشعراء الهجــــاء الرومان، خاصةً هوراس Horace، الذي كان مراقبًا جيدًا للحماقات التي يرتكبها الناسُ في حياتهم، وجوفينــــــال Juvenal الساخط الحــــاد في سخريته أبلغ الأثر على الأدب الانجليزي. بدأ ظهورُ هذا التأثير مع نهايـــة القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر في كتابات جون دَنْ ، على سبيل المثال، وفي المسرحيات الفكاهية الساخرة لبن جونسون. وفي حوالي

منتصف القرن السابع عشر، بدأ الشعراءُ الذين يكتبون قطعا هجائية مثل جون دينهام John Denham، وإدموند ولار Edmund Waller، وأندرومارفيل Andrew Marvell يفضلون الدوبيت الملحمي heroic couplet، حيث يلتزم كل بيتين بقافية واحدة ويكوّنان معـًا وحدة واحـــدة مغلقة، وكلُ سطرٍ يتكون من عشر مقاطع. من السهل أن نعرف لماذا أثار هذا الشكلُ الشعري اهتمامَ الشعراء الساخرين—لأنه نظامٌ محكمٌ وصارمُ للقافيــــة، مما يتعارض مع التسيب الواضح والحماقة في سلوك الأفراد موضع السخرية والتهكم.

وصل استخدامُ الدوبيت الملحمي إلى ذروتــــه على يد جون درايدن John Dryden في عصر العودة Restoration. ثم أتى بوب ليستغل الإمكانيات الهائلة التي يوفرها مثل هذا الشكل من الشعر. يبدو هذا جليًا في القصيدة التي أشرنا إليها منذ قليل "رسالة إلى د. أربوثنوت" والتي تتخذ شكلَ خطابٍ مرسل إلى أربوثنوت، الذي كان طبيبًا مرموقًا. كان بوب قد تعرّض للنقد والهجوم في شعرٍ كتبته السيدة ماري ورتلي مونتاغيوLady Mary Wortley Montagu بمساعدة صديقهـــا هارفي. لهذا أراد بوب الانتقامَ ممن هاجموه مدافعًا عن نفسه وعن مكانته الشعرية. يحاول بوب في قصيدته أن يخلق شعورًا بالحركــة المحمومة والفوضى العارمــــة في الكون بأسره. يصور بوب السيد هارفي ليس فقط باعتباره رجلاً غيرَ جديرٍ بالثقـــة أو الاحترام، وإنمـــا كأنه كائنٌ ما وليس إنسانًا، بقةً، مخلوقًا يطلي وجهه بالمساحيق. ليس لديه مبادئ واضحـــة: عندما يتحدث يقفز من موضوعٍ إلى موضوع. هذا هو ما يفعله بوب— يطلق العنان لمشاعر الفوضى، ثم يستعيد النظام في نهاية القصيدة.

لا يمكن أن يساورنا الشك في قدرة بوب على تصوير مجتمعٍ قد ضلَّ طريقه وفقد شعورَه بالقيم الحقيقية، لكنّ القارئ في العصر الحديث قد يكون لديه بعضُ التحفظات. هل يمكن لبعض المناوشـــات أوالملاسنات بين بوب وحفنـــة من الأفراد أن تمثل أساسًا لشعرٍ عظيم؟ ثمة من يعتقد أنّ مثل هذا الشعر ليس

سوى قصائد وقتيـــة محليـــة، وأنَ بوب قد فشل في أن يوظف قدراته الشعريـــة فيما هو أهم. يجرنـــا هذا إلى سؤال آخر وهو لمـــاذا أصبح الهجـــاءَ الشكلَ الشعريَ المفضل في نهايـــة القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر؟ بدأ درايدن هذه الصرعـــة في فترة الإحياء الثقافي (في أعمال مثل *"أبسالوم وأخيتوفيل"* *Absalom and Achitophel*, 1681، و*"ماك فليكنو"* *MacFlecknoe*, 1682)، بينما كان بوب في قلب الثقافة الأدبيـــة حيث سادت القصائد الهجائيـــة. ومع ذلك واصل آخرون كتابـــة القصائد الغنائيـــة والعاطفية والشخصية، لكنهم لم يعكسوا روحًا أصيلة في شعرهم. كما كان هنالك من يكتب قصائد روائيـــة narrative poems تعالج موضوعاتٍ بطوليـــة فكانوا كمن يكتبون عن عصورٍ مضت. ما أصبح لدينـــا في تلك الفترّة هوالقصيدة البطوليـــة الساخرة mock-heroic حيث يتبنى الشـــاعرُ موقفًا متساميًا أو رفيعًا لمعالجـــة أمور بسيطة وموضوعات تافهـــة. مثال على ذلك قصيدة "اغتصاب خصلة شعر" "The Rape of the Lock" لألكسندر بوب التي تصورُ صراعا نشب بين عائلتين من الطبقة الأرستقراطيـــة بعد أن قام اللورد بيتر Lord Petrie بانتزاع خصلـــة من شَعْر الآنســـة أرابيللا Miss Arabella. تكشف القصيدةُ عن تلك الفجوة العميقـــة بين المثل البطوليـــة الرفيعـــة في الماضي والحياة السطحية التافهـــة التي يحياها أرستقراطيو العصر الحديث.

كان ذلك هو نوع القصائد التي أنتجهـــا أليكساندر بوب في حياته. وُلد بوب في عام 1688 لأب يتاجر في الكتـــان في لندن. كانت أولى قصائده المهمـــة بعنوان "مقال في النقد" (1711) *Essay on Criticism*. ثم ظهرت النسخةُ الأولى من قصيدته "اغتصاب خصلة شعر" في العام التالي. ولأنَّ بوب كان في البدايـــة مرتبطًا بحزب الأحرار the Whigs، أصبح عضوًا من الجماعـــة الأدبيـــة لجوناثان سويفت للمحافظين Jonathan Swift. كتب بوب قصيدة "غابـــة ويندسور" (1713) *Windsor Forest* وهي قصيدة رعوية تمجـد

النظام السياسي تحت رعاية الملكة آن Queen Ann. وأكدت هذه القصيدة تحالفـــه مع حزب المحافظين المؤيد للسلطة الملكية Tories. من الضروري أن ننوه بأنّ بوب كان من الكتاب المحترفين في الجيل الجديد. وفي الواقع ساهمت ترجمته لملحمـــــة *"الإليـــاذة" Iliad* لهوميروس باستخدام المقطع الشعري المؤلف من بيتين في تأمين حياته من الناحيـــة الماديـــة. ثم تبع ذلك ترجمتـــه للأوديسا *Odyssey* في عالم 1726، مع طبعـــة من أعمال شكسبير في عام 1725. ورغم أنّ بوب كان جزءًا من النظام الاقتصـــادي الجديد، فإنه كان على خلاف مع الاتجـــاه المنافي للمباديء القائم على التجارة الذي كان يقوده والبول، رئيس مجلس الوزراء من عام 1721 حتى عام 1742. كتب بوب قصيدة *The Dunciad* (1728) التي تنتهج نفس طريقة الملحمة الساخرة mock-epic، وهي تندد بانتشـــار الركود والتكاسل في الثقافـــة الأدبية المعاصرة ويشن هجومًا ضاريًا عليها. روجعت تلك القصيدة وظهرت في نسخة جديدة في عام 1743 يبدو فيهـــا الشاعرُ المرموق كولي سيبر Colley Cibber شخصًا مركزيًا يهيمن على مملكةٍ مليئة بالفوضى. من أعماله المهمـــة الأخرى "مقال عن الإنسان" *Essay on Man* (1733-4)، وأربعـــة مقالات أخلاقية (1731-5) *Moral Essays*. ما نلاحظه في هذه القصائد أنّ بوب كان مهمومًا بقيم الحياة العامـــة، وهوالأمر الذي وجد في الشعر الهجائيّ وسيلته المثلى.

لكن ما الذي جعـــل من الهجـــاء الشكلَ المفضل لدى الشعراء في تلك الفترة؟ قد يعود ذلك لأن التوجـــه العام لدى الناس قد تغيّر مع بدايـــة القرن الثامن عشر والدليل على ذلك قصيدة ماثيو برايور Matthew Prior، وهوشاعر ودبلوماسي ارتبط اسمه بوليـــام الثالث William III الذي أصبح ملكًا في عام 1688 مع زوجتـــه ماري. ثم تلتهما آن Ann أخت ماري في عام 1702. وبعد موت آن في عام 1714، عـــاد برايور إلى إنجلترا قادمًا من فرنســـا، حيث دخل في مفاوضات سلام بين الإنجليز والفرنسيين؛ ثم أُلقي القبض عليه، تحت حكم

جورج الأول، وأودع السجن. كتب برايور قصيدة في مديح الملك وليام "النشيد الدنيوي" Carmen Seculare (1700):

لندع جلالته يوحّـــد قلوب رعاياه

ويملأ المجتمعاتِ بالفنون السلمية؛

سوف يعثر البعضُ في الطبيعـــة على المعرفـــة الحقيقية،

وبالتجربـــة ستتضح هذه الأفكار؛

والبعضُ سوف يعيد العصر للأخـــلاق،

ويطهّرُ المسرحَ الغارق في النفايات الخبيثـــة؛

والبعض سوف يدرّسُ الفصاحـــة الحقيقية باهتمامٍ ،

ويصحح أحاديثنا المتشككة بالعبارات الصحيحـــة. . .

في مختلف الأجواء والأماكن .. وفي كل ركن من الأركان البعيدة

في الأيام السعيدة تزدهر التجارة ...

والأمم التي كانت متخلفة سوف تُصلح أحوالها،

وتحوز معرفة السلاح والفنون باسم ويليام.

(النشيد الدنيوي، ٤٤٠ – ٤٤٧، ٤٧٠ – ٤٧١، ٤٨٦ – ٤٨٧).

تتلخص رؤيـــة برايور Prior في ضرورة وجود مجتمـــع عقلاني ملتزم بالبحث العلمي والأدب الأخلاقي، يتحدث لغـــة منضبطة تحت حُكم ورعايـــة الملك في عالمٍ تتحكم فيه النزعـــة التجاريـــة. يبدو كأنّ التطرف الديني والسياسي الذي ميّز القرن السابع عشر قد أصبح في ذمـــة التاريخ. وكان يُنظر إلى مثل هذا المناخ النفسي الجديد في إنجلترا على أنـــه رد فعل للمبالغات

التي وقعت أثنـــاء الحرب الأهليـــة؛ لكن ينبغي أن نذكر أنّ الدول الأوروبيـــة أيضًا كانت تشهد نوعًا جديدًا من التفكير العقلاني مع بدايات القرن الثامن عشـــر.

انعكست تلك الروحُ الجديـدة على المصطلحات المرتبطة بهذا العصر. أطلقت تسمية "العصر الأغسطي" Augustan Age على الفترة من 1700 إلى 1745. أما العصر الأغسطي الأصلي فكان في الفترة التي عاش بها فيرجيل Virgil، وهوراس Horace، وأو فيد Ovid إبان حُكم الإمبراطور الروماني أغسسطس Augustus (27 Bc-Ad 14). ولقد أعجب كتاب مثل بوب، وأديسون Adisson، وسويفت Swift بتلك الفترة من التاريخ البعيد وتباروا في المقارنـــة بين العصرين، محاولين كتاب العصر الأوغسطي الأول في الصيغ الأدبيـــة، والاهتمام بالقضايا الاجتماعيـــة، ومُثلهم المتعلقة بالاعتدال واللياقـــة والتحضر. يتداخل مصطلحُ "العصر الأغسطي" مع مصطلح العصر الكلاسيكي الجديد neo-classical period، الذي استمر من 1660 حتى 1800. كان كتاب الكلاسيكية الجديدة في الغالب تقليديين، وينظرون باحترامٍ شديد إلى الكتاب الرومانيين الذي يُعتقد أنهم قد أسسوا نماذج أدبيـــة خالدة. يمكن الوقوفُ على الكثير حين نعرف الطريقـــة التي كان بوب يراجع بصورة مستمرة كتاباته. كان بوب، على عكس الفكرة التي تقول إن القصيدة ليست سوى لحظةٍ من الإلهـــام، يعمل بكدّ في كتابـــة ومراجعة قصائده. كان يقاوم التطرف دائمًا، كما كان يكره الاستسلام للفرديـــة المتصلبـــة. كان دائمًا يؤكد على ضرورة الالتزام بنظام واضح ومحدد في الحياة. كما كان يفضل أشكالاً شعرية بعينها مثل الملحمـــة والتراجيديا، وإن كانت إسهاماته تقتصر على السخريـــة والتهكم.

على أن المشكلة في هذا التوصيف للمبادئ الأوغسطية تكمن في أنه لم يفسر حتى الآن قوة الأعمال الهجائيـــة التي ظهرت أثنـــاء النصف الأول من القرن الثامن عشـــر، وأيضًا في أنه لم يقر بأي وجه من الوجوه خاصية

مضطربة أو قل شديدة الإفراط في شعر بوب الذي يقولون إنه شعر عقلاني. ولقد دأب المؤرخون على الإشارة إلى "سلام الأغسطيين"، وكأنهم يشيرون إلى مجتمع جديد بدأ يتشكل بصورة أكثر عقلانية، وينمو بشيء من التؤدة والنظام في بداية القرن الثامن عشر. لكن لم يكن الأمرُ ليبدو هكذا في ذلك الوقت. في الحقيقة، كان العالم، بالنسبة لبوب، يتغيّر بصورة تدعو إلى الخوف والفزع في آن. إنّ ما يفسر الديناميكيـــــة في شعر بوب عندما نراه يحاول يائســــا انتقاد النظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي المتغيّر ويقاومه.

يمر المجتمعُ بعمليـــــة تغيير متواصلة. أحيانًا يكون التغييـــــرُ دراميًا وواضحا مثلما حدث في الحرب الأهليـــــة الإنجليزية والثورة الفرنسية. لكن يكون التغييرُ أقل حيويـــة في أوقاتٍ أخرى، وإن لم يقل أهميـــــة. كان هذا هو الحال في القرن الثامن عشـــــر. أصبح المجتمعُ الإنجليزي أكثر ميلاً لروح التنافس، وأكثر اهتمامًا بالتجـــارة، مما أدى إلى ظهور جماعات جديدة من المستفيدين وذوي المصالح. وكما سوف نناقش في الفصل القادم، فإنّ ظهور الروايـــــة مع بدايـــة القرن الثامن عشـــــر كان نتيجةً لهذه التغيرات والتحولات وانعكاسًا لها. كما أنّ تلك التغيرات الاقتصادية والاجتماعيـــــة تبعها تغييرٌ في النظـــــام السياسي. إنّ صعودَ والبول Walpole كأول رئيسٍ للوزراء يعكس تحولاً في القوة والنفوذ من الملك إلى البرلمـــــان. كان نظـــام الحياة في إنجلترا يتغيّر برمتـــــه. وبوب نفسه، وهوالكاتب الذي كان يعيش ويرتزق مما يكتب، لم يكن مجرد مُعلقٍ على الأوضاع الاقتصاديـــــة والثقافيـــــة الجديدة وإنمـــــا كان تجسيدًا لها، تلك الأوضاع التي شهدت نمو الثقافات الهامشية والفرعيـــــة في لندن، كالتي حدثت في شارع الكادحينGrub Street وكتابات المأجورينHack writers التي تعرّض لها بوب بالنقد والسخرية منها في الـــدنسياد *The Dunciad*.

أسفرت كل هذه التغييرات عن ظهور كاتب ساخر مثل بوب، يسعى إلى تأسيس مرجعيات خيالية وأمثلة على الاستقرار الاجتماعي متصلة بأفكار الهدوء، بإخلاء النظام السياسي والاقتصادي من الفوضى. إنّ هذه الأبعـــــاد في كتابات بوب هي التي تجعله أكثر من مُسجِّل أومؤرخ لشجارات أوتجاذبات عديمة القيمة. كانت قصائده تسعى إلى فهم، في الوقت الذي كانت فيه هي أيضا انعكاسا وجزءا من التغييرات التي كانت جاريـــــة في تلك الفترة. هذا هو ما يبرر بعض الملامح الحـــــادة والمتطرفـــــة في كتاب بوب. هنالك، على سبيل المثال، ازدراء حــــــاد للمرأة في عددٍ من قصائده (رغم أن هذا قد يختلط بتعاطفه مع وضعهم في مجتمع قاس ومنافق)، الأمر الذي يمكن تفسيره باعتباره خوفٌ من الآخـــــــر fear of otherness، أوالخوف من أي شيء أو أي شخص لا يشبهه أو يتماثل معه. تجلت مشاعرُ الكراهيـــــة تلك في الربط بين النساء والقذارة والفحش، حيث كان بوب يعبّر دائمًا عن رغبةٍ عارمــــــة في خلق نظام صحيّ نظيف يستطيع أن يستوعبه ويتعامل معه. من الملامح الأخرى في شعر بوب، والتي كانت أيضًا من صفات الكتابة لدى المفكرين والكتاب المحافظين، هو أنه كما كان يريد أن يظل العالم على ما هوعليـــــه، كانت لديه الرغبـــــة في المواجهــــــة والعنف، بل والدخول في صراعٍ مع قوى الفوضى والتغيير. ربما كانت هذه رؤيــــــة سلبية لبوب، لكنهــــا توضح كيف يكون الكاتبُ صناعةً للقوى المتنافرة والمتناقضــــــة في عصره وانعكاسًا لها في الوقت نفسه. كان بوب كاتبا محافظًا، يشعر بضيقه من العالم الذي يكتب عنه، لكنه كان في الوقت نفسه يعبّر في وضوحٍ عن التحولات التي كانت جاريةً في المجتمع البريطاني في بدايـــــة القرن الثامن عشر.

من هذه الناحيــــــة من المهم لنا أن ننظر إلى بوب بوصفـــــه كاتبًا رجعيــــًا، وأن نلمس كيف أن شعره يكشف عن التغيير الذي حدث في نظرة البريطانيين عن أنفسهم في تلك الفترة. أحيانا يكون بوب هو نفسه على نحو واضح في قصائده. ضمن نظامٍ تقليديّ للقيم كذلك الذي كان موجودًا في العصور

الوسطى، يمتلك الفردُ شعورًا مناسبًا لمغزى هذه القيم في العلاقة مع اللــــه ووفق النظـــــام الكلي للأشياء. لكن في الفترة الأولى من القرن الثامن عشر كان هناك اهتمامٌ جديـــــد بالفرد بصفته مركزا محوريًا لحياته وعالمه الخاص. بطريقة مشابهة ربما لم نألفها قبل القرن الثامن عشر، يضع بوب نفســـه في منتصف قصصه الشعرية، ويتحكم في إيقاعها، مستخدمًا الدوبيت الملحمي heroic couplet باعتبارها خلاصـــــة الصدق الفنّي والذوق الجمالي والقيم المتحضرة. ورغم أن بوب قد يبدو منصرفًا تمامًا إلى الماضي يستخرج منه النماذج الأدبيـــــة، فإنّ ما يقدمه هو شكلٌ جديد للحكايـــــة الشعرية التي تعكس شعورًا جديدًا بالذات. وفي عالمٍ هكذا متحرك ومتوتر، من الناس من فقدوا الاتجـــــاه، لكنّ بوب أسس لنفسه نقطةً مرجعيـــــة راسخة تعتقد أنه تهديه إلى الطريق. ولقد ظهرت هذه العناصرُ الواضحة لدى بوب مرات ومرات في الأدب الذي أنتجـــــه القرن الثامن عشر مما يوفر لنـــــا الفرصة لتكوين شعور بالتغيير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي. ثمة شعورٌ بأنّ هناك محاولات لفهم وتعريف هذا المجتمع المتغيّر. وكلما مرّ الوقتُ في ذلك القرن، تنامى الشعور بأهميـــــة التركيز على النفس الإنسانية وهي الشيء الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه والرجوع إليـــــه في عالمٍ هكذا مضطرب وملتبس وفوضوي.

العصر الأوغسطي

لابد أن نعود – ونحن نلقي نظرة على الأدب في القرن الثامن عشر – إلى الحقيقة التي تقول إن ثورة عام 1688، التي أدت إلى صعود الملك وليـــام الثالث William III إلى سدّة الحُكم تحتل نفسَ الأهميـــــة التي تحتلها حادثةٌ أخرى في التاريخ الإنجليزي وهي إعدام الملك تشـــارلز الأول Charles I في عام 1649، لأنهـــــا أذنت بظهور الملكيـــــة الدستورية ونظام سياسي واجتماعي جديـــد، وبدء تأسيس ترتيبات سياسية تعبر عن بروزهــــا كقوة فاعلة وديناميكية في

الاقتصاد التجاري. يتجسد النظامُ السياسي الجديد، الذي يصوره التنافرُ أوالانقسام البرلماني الواضح بين الأحرار والمحافظين في شخص رئيس الوزراء المحافظ روبرت والبول. يرى والبول أنّ جوهرَ السياسة يكمنُ في خلق الانسجام داخل مجتمع المُلاّك .propertied society هذا يعني اتخاذ الإجراءات اللازمـــة لتشجيع التجارة وتقييد، ما أمكن ذلك، التورط في أية نزاعات عسكرية باهظة التكاليف، والاستفادة من أية حروب قد حدثت. لكنّ هذه الرؤيـــة الكبيرة دفعته للتحالف مع الكنيسة التي مارست نوعًا من السيطرة المتصلبة والمتشككة وذلك كي يتسنى له القبض على مقاليد القوة.

كان من نتائج المواجهات السياسية بين المحافظين والأحرار أن وجد كثيرون ممن توقعوا، ربما بحكم مولدهم، أن يكونوا في قلب الحياة العامـــة، أنفسهم خارج اللعبة السياسية. من هؤلاء جوناثان سويفت الذي كان مناهضًا لقيادة والبول للبلاد. لكن ثمة ما هو أكثر من مجرد الشعور بالإقصاء عن الحياة العامة. كان سويفت وكذلك بوب ممن يشعرون أنّ الأمـــة تتغيّر لكن بطريقةٍ مزعجة ومثيرة للقلق. إنهـــا الروايـــة في القرن الثامن عشر التي تقدم صورةً مكتملـــةً لدولةٍ تتوسع وتتقدم من الناحيـــة التجارية، مع ظهور أصوات هنا وهنـــاك تجاهد للوصول إلى من يسمعها. تسجل الرواية، على نحو خاص، ميلادَ الفرد المنتمي للطبقة المتوسطة. وفي الحقيقة توفر الرواية فرصةً حقيقيـــة لمثل هؤلاء الناس للدخول إلى دائرة الضوء والاهتمام العام. لكننا أينما ولينا وجوهنـــا في القرن الثامن عشـــر، ونظرنا مثلاً إلى التطور الذي حدث في الصحافة وفي تجارة الكتب، نجد إشارةً ما تدل على أنّ مجتمعًا جديدًا متجهًا للإبداع والابتكار ومرتبطًا بالقوة الاقتصادية الصاعدة قد بدأ يتشكل. وفي حقيقة الأمر، لقد ازدادت ثروةُ الدولـــة مع مرور الوقت بصورةٍ ملحوظـــة، بينما شهد عددٌ من الحروب الناجحـــة تقدمًا واضحًا لمكانـــة بريطانيـــا على المسرح العالمي. لكن على الرغم من تلك النجاحات على الصعيدين العسكري والاقتصـــادي، أصبحت الحياة أكثر فوضى وأكثر تعقيدًا.

يتضح الشعورُ بالتغيير الذي طرأ على النظام الاجتماعي بوضوح في كتابات سويفت، الذي يصوّر مثل بوب مجتمعًا لم يفهمه أويتذوقه. رغم أنَ سويفت وُلـدَ وتعلّـم في دبلن، فإنه يصر على إنجليزيته. ولقد تمتع بوضعٍ سياسي خاص أثنـاء حكم الملكـة آن Queen Anne إذ كان كاتبًا غزيرًا للمنشورات التي تخدم قضية المحافظين. عُيّن عميدًا لكاتدرائيـة القديس باتريـك St. Patrick's Cathedral في دبلن مكافأةً لخدماته التي قدّمها للعرش. لكنه عندما عـاد حزبُ الأحرار إلى السلطة في عام 1714، غادر إنجلترا وتولى العمادةَ في أيرلندا. توقف عن الكتابة لعددٍ من السنوات، لكنه بدأ يكتب عن قضايـا أيرلندية. تضم الأعمالُ المهمـة التي ظهرت في تلك الفترة سلسلةً من المنشورات الساخرة أو الهجائية منها (1724) *the Drapier's Letters*، و"اقتراح *متواضـع*" (1729) *A Modest Proposal*. كتب منشورًا ساخرًا آخر يوصي فيه متهكمـًا بأكل لحوم البشر (أو بالأحرى أن يربي الفقراءُ أبناءَهم كي يأكلهم الأثرياء) ويرى في ذلك الحل الأوحد لمشكلات أيرلندا الاقتصادية. وشهدت تلك الفترة أيضًا ظهورَ أهم أعمال سويفت الهجائيـة "*رحلات جاليفر*" *Gulliver's Travels* (1726) التي يحكي جاليفر فيها عن رحلاته إلى أماكن خياليـة. وسويفت الذي كتب هذا الخليط الهائل من الأعمال الأدبيـة الذي يقع الكثيرُ منه خارج الأطر الأدبية التقليدية (فـ"*رحلات جاليفر*" – على سبيل المثال – لا يمكن وصفهـا بأنها عمل روائي، حتى وإن كان تأثيرُ روايـة "روبنسون كروزو" *Robinson Crusoe* لدانيال ديفو Daniel Defoe واضحًا فيها)، والذي تبنى موقفًا مراوغًا وساخرًا بصفة مستمرة، هو واحدٌ من أكثر الكتاب صعوبـة فيما يتعلق بالتصنيف. لكنّ تلك المراوغـة هي التي مكنته من التعليق على الفترة الأولى من القرن الثامن عشر.

أما القناعات الأساسية لسويفت فهي غاية في البساطة: فهو مسيحيّ وبريطانيّ. بصفته مسيحيًا، كان واعيًا بالمسئوليات الاستعمارية لإنجلترا في

أيرلندا. لكنَ العالم الذي يعيش فيه قد فقد العلاقـــة بأبسط القيم الحاكمة. يعكس الجزآن الأول والثاني من "*رحلات جاليفر*" التي يزور فيهما جاليفر ليليبوت Lilliput وبروبدنغانغ Brobdingang نوعًا من الصراعات الداخليــة السياسية تميّز بداية القرن الثامن عشر. أما في الجزء الثالث فيسخر من العلماء المعاصرين. ويحط في الجزء الرابع في أرضٍ تُدعى هوينيمز Houyhnhnms حيث تتمتع الخيولُ بالقدرة على التفكير لكنّ يبدو أنّ العقل ليس الشيءَ الوحيد المهم في الحياة. ربما كان الفرقُ المهم بين سويفت وبوب هو أنه في حين كان لدى بوب سلة من القناعات الأخلاقية الواضحة، لم يكن لدى سويفت حلولٌ واضحـــة بصفته كاتبًا ساخرًا. ينطبق الشيءُ نفسه على ما كتبه عن أيرلندا. إنه يتبنى هذه المجموعة المعقدة من الأقنعـــة التي تخدع القارئ وتضلله طوال الوقت. ليس ثمّ فكرةُ أونقطةٌ ثابتـــة. يبدو أنّ هذا كان رد فعلٍ صادقٍ إزاء العالم السياسي والاجتماعي الذي كان سويفت متورطًا فيه.

في الوقت نفسه، من المهم أن نلاحظ أنّ سويفت لم يكن كاتبًا ساخرًا محايدًا. كان الأمرُ يتعدى مجرد تحدي الأفكار السائدة. نشعرُ في كل كتاباته بأنّ هنالك اشمئزازًا من اهتمام الإنسان بالجسد. ثمة ازدراء للفظاظة الجسدية وإن لم يتجنب هونفسه التعرض لجسده. إنه هنا يشبه بوب. كلاهمـــا يتمسك بنموذجٍ فكري محافظٍ ينطوي على احتقار واضح للنساء ورغبـــة للمواجهـــة والعنف وأمنيـــة أن يلتهم المجتمع الفاسد نفسه في نهاية المطاف. ورغم أن بوب وسويفت كانا من أشهر الكُتّاب في تلك الفترة، فإنهما لا يمثلان العصر بصورةٍ كافية لأنهما كانا على خلاف مع كل ما هو جديـــد بدعوى البحث عن عالمٍ أكثر أخلاقًا وتهذيبًا. لقد نصبا نفسيهما نقادًا للحياة في بداية القرن الثامن عشر لكنهما بالغا في ذلك مبالغةً لا تتناسب مع تطور الحياة البريطانية، خاصة تلك المتعلقة بحياة الطبقة الوسطى. يبدو هذا جليًا عندمـــا ندير انتباهنـــا من بوب وسويفت من تيار المحافظين إلى جوزيف أديسون Joseph Addison من تيار الأحرار.

دافع أديسون عن حزب الأحرار في جريدة "المفتش" *The Examiner* (1710) الأسبوعية، وساهم في كتاب *Tatler* (1709-11) لريتشارد ستيل Richard Steele، ثم تعاون معه في جريدة *"المشاهد"* *The Spectator* (1711-12). ربما يشعر القارئ اليوم أن مقالات أديسون وستيل كانت غير مهمـــــة لأنَ كل ما فعلته، في جريدة "المشاهد"، على سبيل المثال، التي كانت تصدر يوميًا لفترة 555 عددًا، هو أنهـــــا كانت تقدم ما يدعم آراءَ مجموعةٍ صغيرة من الرجال من مختلف الاتجاهات في الحياة الإنجليزية. كانت الأهمية المعاصرة لتلك المقالات هائلة: كانت بالغة الأهمية في إصلاح وتطوير الأخلاق والسلوكيات لأنها كانت تقدم للعاديين من الناس نموذجًا إرشاديًا للحياة الأخلاقية القائمة على الفضيلة في مجتمعٍ تسوده النزعـــــة التجارية. لم ير بوب وسويفت في المجتمع شيئًا يستحق الإطراء أوالإشــــادة، لكنّ أديسون كان يحاول الإسهام في صياغـــة عددٍ من الأفكار المرجعيـــــة للمجتمع الذي يصر على اعتبار نفسه مجتمعًا مهذبًا وجديرًا بالاحترام. وكما لاحظ الناقد بونامي دوبريه Bonamy Dobree أنّ أديسون "هو الممثل المثالي لما كان المجتمعُ يحاول أن يكون، وهو الرجـــــل الذي، أكثر من أي فردٍ آخر، كان يساعد المجتمعَ على السير في الطريق الذي يريد أن يسير فيه".

من ملامح التغيّر الاجتماعي في بداية القرن الثامن عشر الظهور المتنامي للنساء في الحياة الأدبيـــــة. إذا كان الأدبُ ذات يومٍ مرتبطًا بالأعمال البطوليـــــة والمواجهات الملحميـــــة، فعندما دخلنا إلى القرن الثامن عشر ـ خاصة في الرواية، تزايد الاهتمامُ بشئون الحياة العاديـــــة. لقد تحول الانتباه إلى أولئك المنخرطين في الأنشطة التجارية والسياسية اليومية. وبدأ الاهتمام بالتجربة المحلية. هنــــا، في مثل هذه الموضوعات تستطيع المرأةُ منافســـــة الرجل. تقدم كتابات السيدة ماري ورتلي مونتاغيو Mary Wortely Montagu مثالاً واضحًا لذلك. كان زوجهــــا سفير إنجلترا في القسطنطينية حيث عاشا معًا من 1716 حتى 1718. في سلسلةٍ من الرسائل التي بعثت بها إلى إنجلترا، تصف الحياة في البلاط العثماني. وتوضح هذه الرسائلُ كيف تتقاطع وتتداخل الحياة العامة مع الحياة

الخاصة. رسمت السيدة مونتاغيو أيضا صورًا شعريـــة للمجتمع المعاصر في *"قصائد رعوية في المدينـــة"* (1716) *Town Eclogues* و*"قصائد من البلاط لسيدة ذات قيمة عاليـــة"* (1716) *Court Poems by a Lady of Quality*، لكنها برعت أكثر في خطاباتها خاصة تلك التي كانت ترسلها إلى ابنتها السيدة بيوت Lady Bute. ربما يبدو غريبًا أن نشير إلى خطابات السيدة مونتاغيو ونحن نكتب عن الأدب الإنجليزي، لكنّ الخطابات تلقي الضوء على مكانـــة المرأة في تلك الفترة. كانت مونتاغيوعلى أطراف الحياة الأدبيـــة، لكنها لم تكن مطلقًا في بؤرة الاهتمام. لم يكن صوتها مسموعا كصوت الرجال. لذلك كانت خطاباتها تعبر عن الحياة التي تزداد تعقيدًا وتنوعًا لسيدة من الطبقة الراقية في القرن الجديد.

كان من الممكن لهذه الفكـــرة – فكرة التنوع أن تتعمق إذا كان لدينا من الوقت ما يسمح لنا بدراســـة كتابات عدد من كاتبات القرن الثامن عشر مثل آن فينش Ann Finch (دوقـــة وينشيلسي)، وإليزابيث توماس Elizabeth Thomas، وإليزابيث توليت Elizabeth Tollett، وسارة ديكسون Sarah Dixon، وماري ليبور Mary Leapor. كانت هؤلاء الكاتبات، حتى أكثر من مونتاغيو، على أطراف الحياة الثقافية التي يهيمن عليها الرجال، لكن هذا ما يثير الاهتمام بكتاباتهن حيث تمثل كتاباتهن صوتًا آخـــر وموقفًا آخر في الفترة الأوغسطية. السطور التاليـــة من ماري ليبور من "مقالة عن المرأة" *An Essay on Woman*، حيث يبدو تأثير بوب واضحًا فيها:

المرأة، يا لها من زهرةٍ ممتعـــةٍ لكنها قصيرة الحيـــاة،

هي أرق من ممارسة الأعمال، أضعف من أن تمتلك السلطة؛

زوجـــة مقيّـــدة، خادمـــة مهملة؛

يحتقرونها لوكانت قبيحـــةً، ويخونونهـــا لو كانت جميلة.

(١ – ٤)

كانت ليبور تتلقى التشجيع من بريدجيت فريمانتيل Bridget Freemantle، لكنها توفيت بعد أن تدهورت صحتها في عالم 1746، ونشرت قصائدهـــا بعد موتها. لم تكن ليبور سوى صوتٍ خافتٍ يعلق على الأحداث من على الهامش.

لم تنشر خطابات مونتاغيو حتى عام 1763، أي بعد عامٍ من وفاتها. وكانت تلك الخطاباتُ تمثل تعليقًا متأخرًا على العصر الأوغسطي، أكثر مما كانت تمثل إسهامًا مباشرًا في تلك الفترة. لهذا نجدهـــا مناقضةً لكتاب *"الفصـــول" The Seasons* لجيمس تومسون (1726-30) James Thomson وهو مجموعة من أربع قصائد من الشعر الحـــر يجمع بين وصف المشاهد الطبيعيـــة وقطع ذات مضامين فلسفية وأخلاقيـــة واحتفاء بالتاريخ الإنجليزي والصناعة والتجارة. ويبدو أنّ هذه القصائد قد كُتبت لتداعب جمهورَ الطبقـة المتوسطة الآخـــذة في الصعود بما تحتويه من تذوق للطبيعـــة وشعور إيجابي تجاه مصير الأمـــة. كان من الممكن أن نغض الطرف عن تلك القصائد التي تعبر بوضوح عن الذوق العام والمشاعر الشعبيـــة، لكننا إذا أردنا أن نفهم القرن الثامن عشر بصورة أشمل فعلينـــا أن ندرك لماذا كان كتاب مثل بوب وسويفت نتاج القوى نفسها الاجتماعية الديناميكية التي أوجدت تومسون. كان الفرق في أنه بينمـــا لم ير سويفت وبوب شيئًا سوى الاضمحلال والسقوط، رأى تومسون أن شيئًا ما جديدًا وحيويًا يتشكل في الأفق.

كان أيضًا من ملامح المزاج الجديد للقرن الثامن عشر فكرة الوطنيـــة. لقد كان تومسون من كتب "احكم بريطانيـــا" Rule Britania، وهي القصيدة التي ظهرت في مسرحيته المقنّعـــة "ألفريـــد" *Alfred* (1740). برز شعورٌ قوي بأهميـــة الهوية الوطنيـــة أثناء القرن الثامن عشر، بسبب تنامي القوة الاقتصاديـــة والاستراتيجية للأمة البريطانية. لكن ما يثير إعجابنا أيضًا في عصرٍ جديدٍ له أولوياتٌ جديدة أن في القصص الجديدة ظهرت للوجود أساليب جديدة في وضع وصياغة التجربة. في فترة تيودور Tudor، وجد الشعورُ بالفخر الوطني تجسيدًا في شخصية الملك، لكن في القرن الثامن عشر كان ذلك التجسيدُ

هو الأمـــــة نفسها التي زوّدت الناس بالشعور بذاتهم ومكانتهم في نظام الأشياء. ومع ذلك ثمة تناقض مثير في هذا الإحساس الجديد بالهويـــة الوطنيـــــة، لأن ما نجده في حقيقة الحـــال في هذا القرن هو تعددية واضحـــــة في الأصوات والمصالح المتضاربة. وفي مثل هذه الظروف تكتسب الوطنيـــــة أهمية بالغـــــة كفكرة موحدة، لكنها تلك الفكرة التي سوف تتعرض لكثيرٍ من الضغوط بسبب النزاعات السياسية التي شهدتها نهاية القرن الثامن عشـــر.

إدوارد جيبـــــون وصامويل جونســـــون

يتجلى التحولُ الذي حدث في انتقال موازين القوة من الملك إلى البرلمـــــان في حقيقة مفادها أنّ عددًا من أسماء سياسيّ القرن الثامن عشـــــر لا يزال يتردد حتى اليوم. لقد أشرنا من قبل إلى والبول Walpole الذي تلاه هنري بيلهام Henry Pelham من عام 1743 إلى 1754. كان وليام بيت الكبير William Pitt the Elder، من المحافظين، في قلب السياسة البريطانيـــــة في أغلب فترات حقبتي الخمسينيات والستينيات من القرن الثامن عشر 1750s و1760s؛ وكان لورد نورث Lord North، من المحافظين أيضًا، رئيسًا للوزراء من 1770 إلى 1782. وعند نهاية القرن، كان وليام بيت الأصغر William Pitt the Younger، رئيسًا للوزراء من المحافظين من 1783 حتى 1801. ومع ذلك فإن تتبع تعاقب السياسيين البارزين يخلق شعورًا مضللاً من التواصل والاستمراريـــــة فيما كان في حقيقة الأمر أمة مليئة بالخلافات والخصومات. كان اليعاقبـــــة Jacobites يمثلون خطرًا قويًا، خاصـــةً في عام 1715 عندما شُرع في غزو إنجلترا من إسكتلندا من أجل تنصيب الأمير الوسيم تشارلي Bonnie Prince Charlie، ووصل حتى ديربي Derby. كما دخلت الدولـــــة في سلسلةٍ من الحروب (الحرب الإسبانية من عام 1701 حتى 1714، حرب الأعوام السبعة من 1756 حتى 1763، والحرب ضد الأمريكيين بين عامي 1775 و1783، والحروب المطوّلـــة ضد فرنسـا الثورية

التي انتهت أخيرا في عام 1815). ورغم ذلك فقد أدى النجاح العسكريُ إلى نمو التجارة وإلى التوسع السريع للإمبراطوريـــة البريطانية.

في الداخـــل، بدلاً من ظهور نظام سياسي جديـد، كان هناك شعورٌ متواصلٌ بالأزمـــة. كان هذا هو الحال خاصة في النصف الثاني من القرن. حتى حوالي عام 1757، كان هناك ما يشبه الصفقـــة بين جورج الأول ومن بعده جورج الثاني وحزب الأحرار. لكن الأمور بدأت تتهاوى وتتفكك على أية حال بعد 1757. وكلما اقتربنـــا من نهاية القرن الثامن عشر، على وجه الخصوص، كان هناك شعورٌ متزايد بالمواجهـة بين الشخصيات المحافظة والراديكاليـــة في السياسة. كانت الدولة تتغيّر بسرعةٍ فاقت قدرة المؤسسات السياسية على الحركة والاستجابة للتغيير. وكان ما يحدث في إنجلترا يجد صداه على المسرح الدوليّ، مع إصرار المستعمرات الأمريكيـــة على تأكيد هويتها لدرجـة أنها في النهايـــة قد تمردت ضد السلطة البريطانيـة.

علينا أن ننتظر حتى الفترة الرومانتيكيـــة لنرى الأدب وهو يعبّر عن روح التحدي والرفض هذه. ما نراه قبل الفترة الرومانتيكيـــة لم يكن سوى إرهاصات وبذور يتم زرعُهـــا وظهور أصوات جديدة. لكننا نرى أيضًا في القرن الثامن عشر عددًا كبيرًا من الكتاب يحاولون دراسة عملية التغيير وفهمهـــا. توضح الروايـــةُ ذلك بوضوح، لأن الروائيين صنعوا قصصًا جديدةً لقرنٍ جديـد، لكننا أيضًا نستطيع أن نشير إلى أعمال مثل *"أوبرا الشحاذ"* *The Beggar's Opera* (1728) لجون جـاي John Gay، و*"القريـــة المهجورة"* *The Deserted Village* (1770) لأوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith، ومسرحيات ريتشـــارد شيريدين Richard Sheridan ومنها *"مدرســة الفضائح"* *The School for Scandal* (1777). كانت هذه الأعمال تتناقض مع روح التنوع الهائل في القرن الثامن عشر، لكنْ هنالك أعمالٌ أخرى كانت تبدو أكثر تصميمًا على التوصيف الدقيق وتسعى جاهدةً لوضع الأمور تحتَ السيطرة.

قد يعتقد أحدٌ، على سبيل المثال، أنّ عملاً مثل *"اضمحلال وسقوط الإمبراطوريـــة الرومانية" The Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88) لإدوارد جيبـــون Edward Gibbon كان يمكن إنتاجـه في أي عصرٍ آخر، لكنه منتجٌ خاص بالقرن الثامن عشر، وعلى وجه التحديـــد فترة التنويـــر Enlightenment. وذلك كان المصطلحُ الذي أطلق على الحركـــة التي انتشرت عبر أوروبا في القرن الثامن عشر باتجاه أفكار أكثر علمانيـــة وعقلانيـــة فيما يتعلق بالحياة الإنسانية والمجتمع. كان هنالك، على سبيل المثال، ظهور الموسوعة البريطانيـــة (1768-71) *Encyclopedia Britannica*، وهي من إنتاج حركة التنوير الإسكتلندية. ومع ذلك يمكن اعتبارُ نشر هذا العمل الطموح جزءًا من رغبة عامـــة لتعريف الأشياء من جديد، وللتحكم في كل التجارب وتفسيرها بطرق تتماشى مع العالم الحديث. ينطلق كتاب جيبون من نفس الدوافع. ربما يبدو عملاً يرتبط ارتباطًا جوهريـــًا بالماضي، لكن ما نجده في هذا العمل في الحقيقـــة هونوعٌ من التأريخ أو البحث التاريخي historiography قد أعيد اكتشافه. تم استخدام أسلوب جديد في السرد، أسلوب تم استدعاؤه للوجود لأنّ العالم قد تغيّر. من خصائص كتاب جيبون موقفه العدائي من المسيحية، مما جعله ينظر إلى التاريخ بطريقة علمانية وفلسفية. يشمل هذا روايته عن صعود المسيحية داخل الإمبراطورية الرومانية، الأمر الذي يصوره على أنه مبرر من النواحي السياسية والاجتماعية، وليس كأمرٍ يتعلق بالعناية الإلهية.

تتجلى الرغبـــة في تقديم تفسيرات جديدة لعصرٍ جديد أيضًا في "القاموس" *Dictionary* الذي وضعه صامويل جونسون. كان ديفـــو، وسويفت ودرايدن، مع آخرين، يطالبون بتأسيس أكاديميـــة لتنظيم اللغـــة التي كانت تتغيّر بسرعة هائلة طبقًا لتغيّر العالم. فإذا لم يكن في الإمكان الحفاظ على اللغة كما هي، فعلا

الأقل من الممكن الحفاظ على استقرارها وتماسكها؛ ومعايير مشتركة من التصحيح والانضباط. على هذه الخلفيـــة نستطيع أن ندرك سبب ظهور قاموس جونسون، الذي نُشر في عام 1755 بعد ثمانية أعوام من العمل الشاق. كان ذلك الكتابُ الضخم يهدف من خلال تعريفاته إلى التحكم في العالم المتغيّر أو اعتقاله إذا أمكن. ظهرت أعمالٌ أخرى لجونسون أيضًا، وإن لم تكن بحجم وأهمية "القاموس"، إلاّ أنها كانت تنطلق من نفس الدوافع. ويضم كتابه "حياة الشعراء الإنجليز" *Lives of the English Poets* (1779-81)، على سبيل المثال، كمًا هائلاً من التراث الأدبي الإنجليزي. لكنه يقوم بذلك بطريقة مختلفـــة عن الطرق السابقة التي تعتمد على التحليل النقدي. ثمة أسلوب جديد في التفكيـــر في أسلوبه النقديّ مازالت تحتفظ بدرجةٍ ما بخيوط التواصل مع الفكر النقدي في العصر الحديث.

وفي الحقيقـــة أننا كلما أمعنًا النظر في ما كتب جونسون أدركنا بوضوح أنه قد ابتعد عن العالم الأوغسطي، وأصبح يعبّر عن الأفكار والرؤى القريبـــة من روح عالمنا نحن. يتجلى هذا في أعمال مثل *"تفاهـــة الأمنيات البشرية"* *The Vanity of Human Wishes* (1749)، و*"راسلاس"* (1759) *Rasselass*. لأول وهلة يبدو جونسون كاتبًا أوغسطيًا أومعبِّرًا عن الكلاسيكية الجديـــدة، مهمومًا بتسويق حقائق عامـــة عن الجنس البشري؛ والشعر طبقًا لهذا الإطار الفكري يجب أن يتولى النظر في حال الإنسانية بشكلٍ عام وليس الأفراد. لكن ما يعقـــد الصورةَ عند جونسون – من ناحية بسبب نشر كتاب *"حيـــاة جونسون"* *Life of Johnson* (1791) لجيمس بوسويل James Boswell— ذلك الشعور القويّ لشخصٍ يحاولُ دائمًا التطفل على الصورة. ثمة إحساسٌ بالكآبة والحزن تختبئ دائمًا وراء الواجهـــة الاجتماعيـــة الفطرة العامة. وثمة تأكيدٌ على الذوق العام. يمكن استقصاءُ هذه الفكرة عند جونسون، تلك الفكرة التي تتداخل مع ظهور فكرة الحساسية أو الوعي sensibility في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

إذا عقدنا مقارنـــةً بين بريطانيا في عام 1720 وبريطانيـــا، لنقل، في عام 1780، سيبدو جليًا أنّ الدولـــة قد تطورت وتقدمت في شتى المجالات. في عام 1780، أصبحت بريطانيـــا دولة أكثر ليبرالية وأكثر ابتعادًا عن المركزية. لم تكن رغبتها في الديمقراطية كبيرة، لكن كان هناك برلمــان يتفاعل مع متطلبات طبقة المُلاك. وأصبح في بريطانيـــا في حقبة الثمانينيات من القرن الثامن عشر 1780s ثقافـــة سياسية تعبّر عن الطبقـــة المتوسطة. كما أصبح هناك مشاعر من الثقـــة والإيمـــان بالوطن تستند على وجود حكومـــة مستقرة ومتوازنـــة واقتصـــاد قوي. باختصار..بين عاميّ 1720 و1780 حدث تحوّلٌ اجتماعي وثقافي وديني واقتصادي واضح في بريطانيـــا.

ويمكننا أن نلمس هذا التحول إذا درسنا التطور الذي طرأ على كتابات وأشعار المرأة. لم يكن هناك في بدايـــة القرن الثامن عشر سوى عددٍ صغير من الشاعرات يحاولن نشر أعمالهن، لكن مع نهايـــة القرن ارتفع العددُ إلى ثلاثين. في البداية كانت هناك مشاعر مقاومة للكتابات النسائية، يعود ذلك جزئيًا إلى سمعة أفرا بين Aphra Behn التي نالت مسرحياتُها وقصائدُهـــا في حقبة السيتينيات من القرن السابع عشر 1680s، وأسلوبُ حياتها أفكارَ ومعتقدات الطبقـــة المتوسطة المتعلقـــة بالاحترام والوقار. لكن بوصول حقبة الثمانينيات من القرن الثامن عشر 1730s، ظهرت ظروفٌ جديدة، وأصبح عددٌ من الكاتبات مثل أنّـــا سيوارد Anna Seward وماري جونز Mary Jones يجدن طريقهن للنشر في المجلات. وكلما تقدم القرنْ حدث تغييرٌ فيما يبدو في وجدَانْ وعقل الرجـــال فيما يتعلق بالمرأة،خاصةَ مع ظهور كتاب مثل صامويل ريتشاردسن Samuel Richardson ود. جونسون Dr. Johnson اللذين قدما العون والمساعدة، خاصـــة إلى شارلوت لينوكس Charlotte Lennox. وأصبح في إمكاننا في حقبـــة

الثمانينيات 1780s أن نتحدث عن نساءٍ يلعبن أدوارًا نشطة في الدوائر الأدبيـــة، مع ظهور شخصيات مرموقة مثل هانا مور Hannah More، وإليزابيث مونتاغيو Elizabeth Montagu، وفاني بيرني Fanny (Frances) Burney. لم يعد النساءُ مجرد منتجاتٍ للروايـــة والشعر، وإنمـــا أصبحن جزءًا رئيسيا من جمهور القراء. ولابد أن نذكر أنه كان هناك لا يزال قدرٌ من العدائيـــة تجاه النساء الأديبات اللائي لا ينتمين للطبقة المتوسطة أو الطبقات العليا واللائي قد يمثلن خطرًا يهدد البناءَ الطبقي لبريطانيا الجديـــدة التي كانت آخذةً في الخروج من العصر الأوغسطي.

من مظاهر التغيير الكبير الذي ظهر على بريطانيا كان ظهور فكرة الحساسية cult of sensibility، التي لم تكن تعني في الأصل إلاّ الحساسية الجسدية؛ لكنّ في منتصف القرن أصبحت تشير إلى القدرات العاطفية ويمكن أن نقول الأخلاقية. ثم أصبح المصطلحُ، مع تزايد الاهتمام به، يعني القدرة على المشاعر بما في ذلك المشاعر تجاه الآخرين. ونلمس مثل هذا الاتجـــاه أولَ الأمر في الرواية، خاصة تلك التي كتبها صامويل جونسون، مما ساعد على تحديد المعنى الحقيقي لتلك العاطفـــة، لأنها تشير في الأساس إلى نمو نوعٍ من الميول لدى الطبقة المتوسطة خاصةً لدى النساء وإن امتدت لتشمل الرجال. ويمكننا النظر إلى مفهوم "الحساسية" أيضا كنتيجة لتدفق وتنامي ثقافة الطبقة المتوسطة. وفي 1760s و1770s و1780s أصبحت المقارنات تُعقد بين مفاهيم الحساسية والوقار للطبقة المتوسطة من ناحية والتدهور الذي أصاب حياة الطبقات الراقية من الناحية الأخرى.

ما يبدو واضحًا أيضًا في فكرة "الحساسية" أنه، بعد الصرامة والتشدد اللذين هيمنا على الثقافة الأوغسطية، أصبح هناك رغبـــةٌ في البحث والرغبة في السامي sublime في الأدب، وربما في الحياة بوجهٍ عام. لقد بدأ شيءٌ في الانطلاق يمهد الطريق للأدب الرومانتيكي، رغم أنه في العصر الرومانتيكي، ثمة من رفض فكرة "الحساسية" مثل الكاتبـــة ماري ولستونكرافت Mary

Wollstonecraft باعتبارها تعمل على تنميط شخصية المرأة وقولبتها. لكن هذا يخص المرحلة المقبلة. ما نحتاجه الآن هو أن نعرف كيف امتزج مفهومْ "الحساسية" وانصهر على نحو واسع في الثقافـــة التي سادت النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ ذلك لأن الكتاب بدءوا في استكشاف عالمٍ بديـــل للعالم العقلاني الذي ميّز العصر الأوغسطي. من المناسب أن نبدأ بقصيدة "مرثيـــة كُتبت في فنـــاء مقبرة كنيسة ريفيـــة" Elegy Written in a Country Churchyard" (1751) للشاعر توماس جراي Thomas Gray. يتأمل جراي الحياة الإنسانية ويفكر في أحوالها، ويفكر في الموت الذي هو نهاية كل شيء. ما نتلمســـه في هذه القصيـــدة هو ظهور أسلوبٍ جديد في فلسفة المشاعر الخاصة وتحليلها بطرق عقلانية. ثمـــة انحيـــاز للأفكـــار الشخصية، مما يؤكد على أهميـــة الفرد. في المراثي التقليديـــة، يعبر الشاعر عن موقفـــه ومشاعره على خلفيـــة الإحساس الطاغي بوجود اللـــه، لكنّ البُعـــدَ الديني في مرثيـــة جراي لا يحتل مكانًا مهمًا أكثر من صدق التجربـــة الشخصية.

تتطلب المناقشة الشاملة لفكـــرة "الحساسية" دراســـة "أفكـــار ليليـــة" Night Thoughts (1742-5) للشاعر إدوارد يانج Edward Young، وقصائد كريستوفر سمارت Christopher Smart ووليـــام كوبر William Cowper، وكذلك القصائد الغنائيـــة والهجائية والفكاهيـــة لروبرت بيرنز Robert Burns رغم أنها تنتمي لسياقٍ مختلف. ونريد أن نطوي هذا الفصل بالشاعر وليـــام كولينز William Collins (1721-59) الذي يجمع إنتاجُه القليل من الشعر بين الصرامـــة الكلاسيكية والغنائيـــة المفرطـــة:

الآن وقد هـــدأ الهواءُ، ما عـــدا ذلك الخفّاش ضعيف العينين،

يرفرف مطلقًا صرخاته القصيـــرة الصاخبـــة بجناحيه الجلديين،

وما عدا المكان الذي تحرك فيه الخنفســـاء

قرونها الصغيـــرةَ لكنْ البطيئـــــة والحزينـــــة.

("أنشودة إلى المساء" "Ode to Evening", 9-12)

تمتلك قصائد مثل "أنشودة إلى المساء" و"العواطف" "The Passions" نبرة مثيرة ومؤثرة. يبدو واضحـــــا أنَ كولينز كان يخوض معركـــةَ ضد التقاليـــــد الأدبية الأوغسطية، ويحاول أن يجد شكلاً جديدًا للتعبير الشعري. مات كولينز عن ثمانيـــة وثلاثين عامًا، وأصيب في سنواته التسع الأخيـــــرة بمرضٍ عقليَ. وكل ما أنتجــــه لم يزد عن ألف وخمسمائة بيتٍ من الشعر.

رغم أصالـــــة بعض قصائده، ثمة شيءٌ ما ينقصه. لا أحد، على أيةَ حال بإمكانه أن يصفه بـــأنه كان شاعرًا مهمًا. لكن في أي عرضٍ لتاريخ الأدب الإنجليزي، ينبغي أن نلفت النظرَ إلى مثل هؤلاء الكتاب الهامشيين الذين كانوا يحاولون الخروج عن الثقافة السائدة، والذين كانوا في الواقع يمهدون الطريق لظهور شيء جديــــد. كان كولينز شخصًا لامنتميـــــا، خارجيًا an outsider ومغتربًا وملتبسًا على نحو ما، لكنه عندما لامس تلك المناطق المعتمـــة المختبئـــــة من التجربة الإنسانية، فإنه إنما كان كمن يتنبأ بالمسارات التي سوف يسلكها الأدب الإنجليزي في المرحلة القادمة. كما أنه أبرز التناقضَ الرئيسيَ الموجود في مفهوم "الحساسية" – فمن ناحية كان ذلك المفهوم يشير إلى مشاعر الاحترام والوقار للطبقـــة المتوسطة، لكنه بدأ أيضًا في الولوج إلى المناطق المظلمة من العقل البشري. وكما سوف نشاهد في الفصل المقبل، فإنّ شيئًا مشابهًا ظهر واضحًا في الروايـــــة مع نهاية القرن الثامن عشـــــر حين تلت الروايـــــة القوطية Gothic fiction الروايـــــة المتعلقة بالحساسية.

الفصـــل الثامن

الرواية

المائـــة عـــام الأولى

دانيال ديفو

ظهرت الروايـــةُ كما يعرفها معظمُ الناسُ الآن في إنجلترا في بداية القرن الثامن عشر عندما نُشرت روايـــة لدانيال ديفوDaniel Defoe بعنـــوان "*روبنسن كروزو*" (1719) *Robinson Crusoe*. وفي الوقت الذي نُشرت فيه روايات "*كلاريســـا*" (8-1747) *Clarissa* لصامويل رتشارد سان، و"*توم جونز*" (1749) *Tom Jones* لهنري فيلدينج، و"*ترسترام شاندي*" *Tristram Shandy* (67-1759) للورانس ستيرن، كان الجنسُ الأدبي للروايـــة قد أصبح معروفًا وأصبحت له ملامح محددة. توضح السطورُ الأولى من " *روبنسن كروزو*" عددًا من هذه الملامح:

ولدتُ في عام 1632، في مدينة يورك، لأسرةٍ طيبة، رغم أنها لم تكن من تلك البلدة، حيث كان أبي أجنبيًا من بريمين، واستقر في البداية في مدينة هال. حصل أبي على مكانةٍ اجتماعيةٍ جيدة عن طريق التجـــارة؛ وعندما ترك تجارته عاش بعد ذلك في يورك، وتزوج منها أمي، التي كانت تنتمي لعائلة روبنسن كروتزناير؛ لكن نتيجة لما يلحق بالكلمات من تحريف في إنجلترا أصبحنـــا نُدعى، أو ربما نسمي أنفسنا ونكتب أسماءنا كروسو، وهكذا كان يناديني رفقائي دائمًا.

ربما تنطبق الخصائصُ الموجودة في هذه القطعـــة على جميع الروايات. لكنْ لنبدأ من الأسلوب الواضح لديفو. قد يتبع روائيون آخرون طرقًا أخرى –

فيلدينج على سبيل المثال يمكن أن يستغني عن الإشـــارة للسلطة العائلية – لكنَ أسلوب الروايـــة عادةَ ما يحدد مضمونها، لذا فإنّ أسلوب ديفو الذي يشبه أسلوب الأعمال والتجارة يخدم أهدافه في تقديم عالم التجارة وحياة الطبقة المتوسطة. هذا! أمرٌ مهم: فإنَ الرواية في إنجلترا تعمل على تجارب الناس في الطبقة المتوسطة، أولئك الذين عليهم أن يكدحوا لكسب قوتهم. وقد يُقال، في الحقيقة، أنَ الروايـــة ظهرت في الجزء الأول من القرن الثامن عشر تحديدا لأنَ نوعا جديدا من المجتمع التجاري كان يتشكل في تلك الفترة. تلعب الرواية دور المرآة التي تصور حياة جمهور الطبقة المتوسطة، مرآة يشاهدون فيها مشكلات حياتهم وإن أضيفت إليها بعض المبالغات. حاولت تلك الرواياتُ أن تكون واقعيـــةَ وعلمانية. حتى القرن السابع عشر اعتاد الناسُ أن ينظموا حياتهم على خلفيـــة العلاقـــة مع اللـــه. وديفـــو، مثل روائيّ القرن الثامن عشر الآخرين، ظل مسيحيًا مخلصًا. لكننا حين نتفحص اسم "كروتزينايرKreutznaer نجده يعني "أحمق الصليب" the fool of the cross". لكنّ الإيقاع الديني للاسم يختفي ليصبح اسم البطل كروسو. إنّ هذا التغيير في الاسم يوحي بالانتقال إلى التجربـــة العلمانيـــة، أي إلى العالم وإلى تقييم تجاربه ومشكلاته، كما يفعل ديفو هنـــا فيما يتعلق بالطبقات الاجتماعية، والحراك الاجتماعي، والأسرة والممتلكات. هكذا في سطورٍ معدودة في بداية " *روبنسن كروزو*" ينبئنا الكاتب بالكثير من التيارات المتلاطمـــة التي راحت تعمل عملها في بدايـــة القرن الثامن عشر.

في كثيرٍ من الروايات، كما هو الحال أيضا في " *روبنسن كروزو*"، نجد قصـــة بعض الأفراد وهم يشقون طريقهم في الحياة. نستطيع أن نخمن من تلك الافتتاحية لرواية " *روبنسن كروزو*" أنّ بطلَ ديفو سيرفض الحياة العلمانيـــة التي عاشها أبوه، لأنه عـــادةً ما يكون البطل أو البطلـــة في الروايات التقليديـــة على غير وفاق مع الأنظمـــة الراسخة بما في ذلك الأسرة، لذا يبدأ في البحث عن طريقٍ خاص به. في هذا الاتجاه ربما لاحظنـــا أنّ حياة والد

كروسو، تلك التي أقام لها حدودًا خاصة تتعلق بوجوده ولم يقبل بسلبيةٍ الأوضاع الاجتماعية التي وجد نفسه عليها عند مولده، تلك الحياة قد تصلح لتكون هي الحبكـــــة الرئيسية للروايـــــة. إن بها جميع العناصر التي تمكنها من التطور. يبدو أنّ رواية " *روبنسن كروزو*" قد ظهرت في لحظـــةِ كانت العلاقـــــةُ بين الناس واللــــه تتغيّر. من المحتمل أن ديفو كان مهمومًا بذلك. لو عدنا إلى القطعة الافتتاحيـــــة، سنلاحظ أنه ثمـــة ابتعـــادٌ عن الدين، كما لو كان ذلك أمرًا حتميًا مع مرور الزمن، لكن يُحتمل أن ديفو كان يعبّر عن قلقه إزاء ذلك الابتعـــاد عن الله. إذا خطونا بذلك خطوة أخرى، يمكن أن نعتقد أنّ ديفـــو كان يعبّر عن شكوكـــه حول فكرة الهويــــة برمتها، ويلفت الانتبـــــاه إلى الطريقة التي أصبح بها كروسو شخصًا صنع اسمه بنفسهa self-named person. وبدلاً من أن يقدم ديفو ببساطة صورةً لحياة الطبقـــة المتوسطة في بداية القرن الثامن عشــــــر، يمكننا أن نقول إنه عندما تعرض لعملية تغيير اسم بطل روايته، إنما يكشف عن قلق أشمل حول ضياع البُعد الديني في الحياة، ويعرب عن تشككه حول المفهوم الجديد للذات، ذلك المفهوم الذي سوف يقفز إلى الواجهــــــة في عملية التطور التي ستحدث في هذا النط الأدبي.

يتجلى جانبٌ آخر في القضية نفسها في الطريقة التي يتناول بها ديفـــــو شئون المجتمع أو شئون النظام البطريركي patriarchy. إنّ كروسو يشكل حياته ويصيغها تحت ظل الأب أو بالعلاقــــــة معه. إنها علاقـــةٌ قائمةٌ على القوة حيث يحتــــاج الابن تأكيد ذاته وتحقيقها في إطار هذه القوة. لكنها أيضًا تشمل توازيًا مباشرًا للطريقـــــة التي يؤكد بها الأفراد المنتمون إلى الطبقـــة المتوسطة في القرن الثامن عشر استقلالهم عن اللــــه الأب الأكبر. وكلما تطورت الأحداثُ في "*روبنسن كروزو*" اتضح أنّ هناك الكثير وليست مجرد سرد لتجارب كروسو. تبين القصــــــة كيف تحطمت سفينة كروسو في جزيرة مهجورة، فيصارع من أجل البقاء، ويكسب صداقــــــة مان فريداي Man Friday، ثم يصل أناسٌ آخرون إلى

الجزيرة ويؤسسون معا مجتمعا إنسانيا، ويؤكد كروسو مكانته كقائد عليها. ثمة صورة تتكرر في المراحل الأولى من الرواية وهي الخوف من ابتلاع البحر، ويمكن تفسير هذه الصورة بأنه الخوف من سيطرة الفوضى، أو إذا أردنا أن نكون أكثر تحديدًا، لعل ذلك الخوف يعكس مشاعرَ الشعور بالذنب والقلق الجنسي والخوف من العقاب. ولكن بنفس الدرجة التي كان فيها كروسو خائفًا من البحر، كان منجذبًا إليه ومأخوذًا به. إنه دائم القلق، يرغب دائمًا في الحركة. ومثل هذه الشخصية تعبّر عن تلك الطاقة القلقة المضطربة التي ظهرت نتيجةً للنمو التجاري وبزوغ الكثير من الاحتمالات وفرص التوسع في بداية القرن الثامن عشر. ما أن حطّ كروسو على الجزيرة، حتى بدأ يهيمن على البيئة ويفرض سيطرته على المكان. هنا يكمن التعبيرُ الحقيقي والمباشر للرواية عن الوضع الاقتصادي الجديد في بداية القرن. يصبح كروسو من خلال وعيه الاستراتيجي وامتلاكه للتكنولوجيا الضرورية قادرًا على تأسيس اقتصادٍ قويّ. هذا يشمل إدارة الإمكانيات المتاحة وقيادة الرجال. من بين الوافدين الجدد إلى الجزيرة بحارٌ وكذلك الرجال الذين تمردوا عليه. ما أن تأكد كروسو من قبول البحارة لسلطته، استدار بسرعة إلى ضرب المتمردين. إنّ الأمر يتعلق بالنظام الاجتماعي، بتأكيد سلطته من خلال العقاب.

ربما يرى القارئُ الحديثُ أنّ العنصر الأكثر إثارةً في *"روبنسن كروسو"* هو علاقة كروسو مع مان فريداي. يمكن اعتبار ذلك مجرد وصول رفيق، لكنَ ما يعقد الأمر أنّ كروسو يعطي ذلك الرفيق اسمًا، ثم يفرض لغته ومعتقداته الدينية عليه. يبدو كأن العلاقة قائمةٌ على الهيمنة العرقية والتفوق الاستعماري. هنا قد يسأل البعض ما إذا كان ديفو واعيًا بذلك البُعد السياسي وهل حقًا كان يريد جذب الانتباه إلى العلاقة المثيرة للجدل بين السيد والعبد، أم أنّ الأمر برمته لا يشغل إلاّ القارئ في العصر الحديث. إذا كانت نوايا الكاتبُ من شأنه، فمن شأننا نحن أن نبحث كيف أنَّ النص يعبّر عن

التيارات المعقدة المتشابكة في الفترة التي شهدت إنتاجـــه، ولا يعنينا كثيرا البحث عن حقيقـــــة موقف الكاتب. إننا عندما ندرس العلاقة بين كروزو وفريداي نستشعر أن الروايــــة كانت تحاول تصوير المجتمع الإنجليزي الذي كان يمور بتيارات متلاطمة ومتقاطعـــــة وهو يشق طريقه نحو قفزة اقتصاديـــــة مهمـــة.

كان ديفـــو واحدا من أغزر الكتاب إنتاجًا في القرن الثامن عشر، وربما في تاريخ الأدب الإنجليزي برمته. فبالإضافة إلى *"روبنسن كروسو"*و*"مول فلاندرز"* ***Moll Flanders***، كتب *"كابتن سنجيلتون"* (1720) ***Captain Singleton***، و*"يوميات عام الطاعون"* (1722) ***A Journal of the Plague Year***، و*"كولونيل جاك"* (1722) ***Colonel Jack***، و*"ريكسانـــا"* (1724) ***Rexana***. كما كتب الشعرَ، والمنشوراتِ السياسية، والتقاريرَ الاقتصادية، وكتبًا حول السلوك الأسري ووكتبًا في التاريخ، وكتابًا إرشاديًا عن بريطانيا بأسرها. ثمة شيءٌ استثنائي في هذا العدد الضخم من الأعمال يؤكد أنّ طبقةً جديدةً من الناس قد ظهرت إلى الوجود محمّلـــةً بقيم وطاقات جديدة مع بداية القرن الثامن عشر. لكن ما تؤكده هذا القدرة على الكتابة والإنتاج أيضًا أنّ تلك الطبقــــة الجديدة أرادت أن تقول شيئًا وأن يصل صوتُها إلى الجمهور. هذا ما فعله ديفو ومن أتى من بعده. لقد أكدوا وجود مجموعــــــة من شرائح المجتمع ضمن المشهد الواسع للمجتمع الإنجليزي.

أفرا بن وصامويل ريتشارد سن وهنري فيلدينج ولورانس ستيرن وتوبياس سموليت

ظهرت رواياتُ ديفو في الفترة التي كانت تتشكلُ فيها ثقافــــةٌ تجارية جديدة. ولقد كانت نتائجُ ذلك التغيير شديدة الأهميـــــة في الحياة الاقتصادية للدولـــــة حتى أنّ الرواية بعد ديفو اهتمت كثيرًا لتعرف كيف سيدير هؤلاءُ الذين أصبحوا يمتلكون الثروة الجديـــــدة والثقة شئونَ حياتهم الخاصـــــة. إنه بسبب

ذلك الارتباط الزمني بين روايات ديفو والتطورات الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة الذي يفسر اعتباره أول الروائيين الإنجليز، ولماذا لا يقال إلاّ القليل عمن كان قبله من الروائيين وكتاب النثر.

إنّ الحقيقة الواضحة تقول إنه كان هنالك روايات قبل *"روبنسن كروزو"*. سيركز هذا الفصل على المائـــة عـــام منذ ظهور ديفـــو وحتى نُشرت أعمال جين أوستن Jane Austen، لكنّ مؤرخي الأدب يعودوا بالروايـــة بعيدًا في الماضي إلى القدمـــاء المصريين في القرن الثاني عشـــر قبل الميلاد. أما في إنجلترا، فنستطيع أن نشير إلى القصة الرومانسية الرعويـــة *"أركاديا"* أو أرض النعيم والمسرة (1590) *Arcadia* التي كتبها سير فيليب سيدني باعتبارهـــا علامةً مهمـــة في مســـار تطور الحكايات النثريـــة؛ كما أنه ثمـــة أعمالاً أخرى مهمـــة ظهرت في تلك الحقبـــة مثل *"المسافر سيئ الحظ"* *The Unfortunate Traveller* (1594) لتوماس ناش Nashe. لكنّ التطورَ الطبيعي المتواصل الذي كنا نتوقعه من الرومانسيات الرعوية إلى الروايـــة الحقيقية في القرن السابع عشـــر لم يحدث. كانت *"رحلة الحـــاج"* *Pilgrim's Progress* (1678) لجون بانيـــان John Bunyan روايـــة رمزيـــة أومجازيـــة allegory بدأت ، بصورةٍ أو بأخرى، بالتنبؤ بالأمور والقضايا التي ستنشغل بها الروايـــة. لكن لم يكن هناك الكثير قبل 1713، عندمـــا نشر وليام كونجريف William Congreve (الكاتب المسرحي في عصر العودة) *"المستترة"* أوالمتخفيـــة *Incognita*. ولم يكن يشير إليها باعتبارهـــا روايـــة فقط، وإنمـــا قدّم تعريفـــاً لفن الروايـــة في مقدمته لذلك العمل. يقول: إن الروايـــة، على عكس القصص الرومانسية، لها طبيعـــة أكثر ألفة، إنها تقترب منا، وتصور لنـــا العلاقات الغرامية السرية بطريقة واقعيـــة، كما أنهـــا تمتعنـــا بأحداث ووقائع غريبـــة، ولكن هذه الأحداث والوقائع الغريبة ليست مقطوعة الصلة بما يتصوره العقل.

الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة حول نقص الروايـــة في القرن السابع عشـــر كانت روايـــة *"أورونوكـو"* *Oroonoko* (c.1688) لأفرا بين Aphra Behn وهي الروايـــة التي استقطبت الكثير من الاهتمام، وهو أمرٌ يمكن تبريره، في الآونـــة الأخيرة. إنها حكاية أورونوكو حفيد أحد ملوك إفريقيـا الذي كان يحب إيموانـــدا Imoinda ابنة القائد العسكري لذلك الملك. أمر الملكُ بضم إيموإندا إلى طابور حريمه أو محظياته. وعندما علم بأمر حبهـــا مع حفيده، رتب الأمور كي يتم بيعهـــا ضمن العبيد، في الوقت الذي يقبض فيه على أورونوكو بواسطة تاجر عبيد إنجليزي. شجع أورونوكو زملاءه من العبيـد على الهرب، لكنهم يستسلمون على وعد العفو عنهم. جُلـــد أورونوكو نفسه بقسوة. وعندما أيقن أنَ الموقف ميئوسٌ منه وألاّ أمل في حبهمـــا، أقدم أورونوكو على قتل حبيبتـــه، لكن قبل أن يقتل نفســـه يقبض عليه ويُزج به في السجن، ثم يُعدم هناك بطريقةٍ متوحشـــة. عندما نتأمل الأسلوب الروائي الاستثنائي لأفرا بين، ونضع في الاعتبار رواياتها الأخـــرى - ***مثل "الكاذبـــة الجميلة والخطأ سعيد الحظ"*** *The Fair Jilt and the Lucky Mistake* على سبيل المثال— نتساءل باستغراب لماذا يُعدون ديفـــو أول الروائيين الإنجليز.

ربما يعود اعتبار ديفو الروائي الإنجليزي الأول، وليس بين، أنه أسس لعددٍ كبير من الاهتمامات والقضايا التي أصبحت فيما بعد محوريـــة في تاريخ الرواية. كان ديفو يسرد قصـــة تهم جميع قرائه، أما بين فتروي قصـــة غرائبيـــة، وعادة ما لا تنجم هذه القصص عن صياغة ما للتقاليد. ومع ذلك ليس هذا هو السبب. تنتمي روايـــة *"أورونوكو"* إلى تراث القصص الرومانسية الإمبراطوريـــة، وهو نمطٌ من أنماط الأدب يهتم بالعلاقـــة بين الشعب الإنجليزي والشعوب الأخرى. ربما سارت العلاقـــة بين روبنسن كروسو وفريداي بدرجـــة ما مع هذا الاتجاه. تركز الرومانسيات الإمبراطوريـــة دائمًا على الجســـد، وعلى المدى الذي يصل إليـــه الجسد باعتباره سلعـــة تُباع

وتشترى، وعلى الموقف الذي يتخذه الأفرادُ فيما يُسمى مجتمعـــا متحضرا، أو يجب عليه اتخاذه فيما يتعلق بانتهاك الجسد الإنساني والإساءة إليه. لا تكتفي رواية " روبنسن كروسو" بمناقشـــة قضية العبوديـــــة لكنها أيضًا تتعرض لقضية الوحشية أو أكل لحوم البشـــر Cannibalism، التي تعد أقصى درجات الانتهاك الإنساني في أي نظام اجتماعي متحضر. ظهرت الرومانسيات الإمبراطوريـــــة في أوقات مختلفـــــة في تاريخ الروايـــــة، أهمها في نهايـــة القرن التاسع عشـــــر، على يد كتاب منهم رايدر هاجارد Rider Haggard. كانت التقاليدُ السائدةُ في الفنِّ الروائي الإنجليزي محليـــــة وليست أجنبية. محلية بطريقتين: الأولى أنّ الأحداث تقع في بريطانيـــــا، والثانية أنّ القصة، وليس الحبكة، تعالج أمورًا وأحداثًا تدور داخل إطار الأسرة.

هذا بكل تأكيد هي القضيـــــة في الأعمـــــال التي كتبها الروائي الرئيسي الثاني بعـــــد ديفو- صامويل ريتشارد سن. كتب ريتشارد سن، وهو صاحب مطبعـــــة، روايته التي بعنوان *"باميـــــلا"* *Pamela* (1740) عندما كان في الواحد والخمسين من عمره. ثم تلا ذلك روايات *"كلاريســـــا"* *Clarissa* (1747-8)، و*"السير تشارلز جراندي سن"* *Sir Charles Grandison* (1753-4). تحكي *"باميـــــلا"* قصة فتاة تعمل خادمـــــة تقاوم إغواءَ صاحب البيت، ثم تصبح زوجته. إنّ *"باميـــــلا"* عملٌ أكثر تعقيدًا وتشابكًا من ذلك. فيمكن وصفها بأنها رواية كوميدية: ثمة خطر مهدد، ثم تنتهي القصة نهايةً سعيدة. أما *"كلاريسا"* فعملٌ ذو طبيعة مأساوية؛ كما لوكان التهديد بالعنف الجنسي الذي ظهر في *"باميـــــلا"* قد أخذ بعدًا جديدًا في *"كلاريسا"*. تشجع العائلة كلاريسا الفتاة الجميلة على الزواج من جـــار ثري يُدعى سولمز Solmes، لكنّ رجلاً سيئ السمعة، وإن كان وسيمًا، يُسمى لفليس Lovelace يغويها. تقرر كلاريسا الهرب معه، ثم يُقبض عليهـــــا في بيتٍ للدعارة، حيث يتعاطى لفليس المخدرات ويغتصبها. تهرب كلاريسا، وتسترد شيئًا من كرامتها وشرفها، لكنها تموت لأنها لم تستطع أن تستوعب

التجارب التي مرت بها. كما يموت لفليس في نهاية الرواية في مبارزة مع ابن عم كلاريسا الكولونيل موردين Colonel Morden. توضح الفروق بين الروايتين التي كتبهما ريتشاردسن كيف بدأ القراءُ بمرور القرن الثامن عشر يفهمون الإمكانيات التي تمتلكها الرواية.

أما *"باميــــلا"* فعملٌ بسيط. مثل روايات ديفو، تحكي الرواية قصة إحدى السيدات تشق طريقها في الحياة. تتشابه باميلا كثيرا مع أبطال وبطلات ديفـــو في أنها تصارع من أجل تحقيق ذاتها. إنها ذات شخصية مستقلة، وحتى إن كان لها رئيسٌ سيئ ومستغل في العمل، إلاّ أنهـــا تقبض على قدرها بيديها. والنتيجـــة المتوقعـــة، كما هو الحال في معظم الروايات الإنجليزية، أن تحقق البطلةُ النجاحَ المادي وتصل إلى منطقةٍ آمنة ومستقرة في حياتها. تُكافأ البطلة في النهايـــة، وعادة ما تأخذ المكافأة على شكل إعادة التأهيل أو الانخراط في دائرة المجتمع المتحضر – الزواج. لا تعدو الرواية بهذه الحبكة البسيطة إلاّ أن تكون قصة خياليـــة ذات رسالة أخلاقيـــة موجهـــة للقارئ الإنجليزي عن كيف يتمكن إنسانٌ عادي من أن يشق طريقه ويعيش في العالم الحديث. أما التهديد الجنسي الذي تتعرّض له البطلة فيعطي الرواية شيئًا من الإثارة. كأن ريتشاردسن يريد أن يقول إن امرأةَ بلا عمل عليها أن تتاجر بإمكانياتها الجسدية لكنّ عليها أن تقاوم حتى لا يصبح جسدها سلعةً. *"باميـــلا"* من هذا المنظور تومئ إلى قضايا معقدة وصعبة، لكنها لا تهيئونـــا على الإطلاق للأبعاد السيكولوجيـــة والعمق العاطفي في روايـــة *"كلاريسا"*.

عندما تتناول الروايةُ في إنجلترا حياة أحد الأفراد في مكان ما أو في بيت ما، فإنهـــا عادةً ما تركز على الطريقـــة التي يشق ذلك الشخصُ طريقـــه، أو كيف تحصل تلك الفتاة على زوج إن كانت سيدة. تبدأ *"كلاريسا"* باعترافها بصعوبة موقف المرأة في سوق الزواج، لكنها تتفوق في فهم طبيعـــة كل الأطراف المتورطة في القصة. حتى لفليس، على سبيل المثال، شخصية معقدة من

الناحية السيكولوجية، حيث إنه منقسم بين رغبته في الإغـــواء وانزعاجه من فساده الأخلاقي. ما نشاهده في *"كلاريسا"* يمكن وصفه بأنه معالجـــة نفسية أو داخلية للمشكلات. لقد ظلت الكنيسة دائما مصدرًا خارجيـــا للسلطة في حياة الناس. وهكذا استمر نفوذ الكنيسة وتأثيرها في حياة الناس في القرن الثامن عشـــر؛ لكن بالتدريـــج أصبح لدى الفرد اختيارات وأصبح الأمر يعود إلى ضمير الشخص. تنصف *"كلاريسا"* بالشعور المتنامي بالتجربـــة الإنسانية باعتبارها تجربة خاصـــة وداخلية. لكنّ الرواية تفعل ما هو أكثـــر من هذا، لأنها لا تكتفي بالإشارة إلى الموقف الجديـــد الذي برز في القرن الثامن عشـــر، لكنها تساهم أيضًا في إخراج هذا الموقف إلى حيّز الوجود.

يأخذ القراءُ في العصر الحديث التعقيدات السيكولوجيـــة ببساطة لأنهم على دراية بهذه التعقيدات السيكولوجية بعد الدراسات التي قام فرويد. لكنّ رؤيـــة ريتشاردسن للسلوك الإنســـاني كانت مجرد إطـــار تفسيري مفروض على الناس والأحداث فرضا. في هذا الصدد، من الضروري أن نلفت الانتبـــاه إلى أنّ كتابًا آخرين في القرن الثامن عشـــر قاوموا هذه الطريقـــة في النظر إلى الحياة ورفضوها. لم يكن العالم الداخلي الذي يكمن في باطن الفرد معروفًا في ذلك الوقت. يبدو هذا واضحًا في روايات هنري فيلدينج، وهو الروائي الذي دفعه للكتابة عدمُ تذوقـــه لما شاهده في رواية *"باميلا"* لريتشاردسن. كانت أولى رواياتـــه *"شاميلا"* (1741) *Shamela* محاكاة ساخرة لـــ *"باميلا"*. وتحكي هذه الرواية عن بطلة تناور بشرفها من أجل الحصول على زوج. يوضح هذا الفروق بين ريتشاردسن وفيلدينج— في روايات ريتشاردسن تحتاج العناصرُ المتصارعـــة في الذهن إلى دراسة متأنية ودقيقة، في حين يمكن الحكمُ على الأفراد في روايات فيلدينج من أول لحظـــة بناءً على الحقائق الاجتماعية والأخلاقية المتعلقـــة بالطبيعة البشرية المتعارف عليها والمقبولة في المجتمع. تعكس هذه الفروق الخلفيات المختلفـــة لكلا الكاتبين. ففي حين كان ريتشاردسن

رجلا للأعمال وهو بذلك كان جزءا من النظـــام الجديـد، كان فيلدينج قاضيًا ومدافعًا عن القيم والأفكـــار التقليدية. الفجوة واسعةٌ بين الكاتبين، فعلى سبيل المثال، يعالج ريتشاردسن أمورًا جنسية لكنه كان كاتبًا بيوريتانيا في الأساس، في حين يجد فيلدينج متعتـــه فيما هو مكشوف وربما فاسق.

تبدأ *"توم جزنز"* (1749) *Tom Jones* عندما يعثر القاضي أولورثي Allworthy على الرضيع توم. وعندما كبر، وقع في عشق ابنـــة أخت أولورثي صوفيا ويستون Sophia Weston، لكنّ علاقتـه مع مولي سيجريم Molly Seagrim، وهي ابنـــة أحد الحرّاس تؤدي إلى طرده من بيت القاضي. اتجه إلى لنـدن، حيث انجرف إلى علاقة مع السيدة بيلاستون Lady Bellaston. وبعد عدة تعقيدات، يُكشف النقابُ عن أنّ توم هو ابن أخت أولورثي واسمها بريدجيت Bridget، وهو الوريث لممتلكاته. أصبح توم الآن في موقفٍ يؤهله للزواج من صوفيـا. هنا يلقي هذا الموقف الذي يصبح فيه توم وريثًا الضوء على موقف فيلدينج. في رواية ديفو يشق الناسُ طريقهم في الحياة ويكدحون لتأسيس مستقبلهم وتأكيد هويتهم ودورهم الاجتماعي. أما فيلدينج فيتحدى هذا النموذج المتعلق بالفرديـــة لدى الطبقـــة المتوسطة. تنتهي *"توم جونز"* وقد تبوأ توم مكانه طبقًا للنظام التقليدي للأشياء. وبطريقةٍ مشابهة، تقدم الروايـــة سلسلةَ من المغامرات الجنسية لكنها تفتقر إلى المضامين السيكولوجية وحتى الأخلاقية. هذا موقفٌ فكاهيّ تقليدي: يخرج الناس عن المسار الصحيح وينزلقون هنا وهناك، لكنّ الأمور تعود إلى نصابها ومسارها الحقيقيّ في النهاية. لكن فيلدينج، شأنه شأن ديفو وريتشاردسن، يعترف أنّ الأمورَ تتغيّر في القرن الثامن عشر. تكتسب *"توم جونز"* حيويتها لأنها تمثّل دفاعًا عن وجهة نظر الكاتب في الحياة.

كان الواقع أن هناك طرقًا جديدة في التفكير في الطبيعة الإنسانية بدأت تتشكل وتتطور في القرن الثامن عشر، مع تنامي الوعي بأنّ الروايـــة هي التي عززت تلك الرؤى المتعلقة بالطبيعـــة البشرية، كل ذلك يكمن في قلب واحدة من

أهم الروايات التي ظهرت في ذلك القرن—*"تريسترام شاندي" Tristram Shandy* (1759-67). كانت معظمُ الروايات في منتصف القرن تكرر نفس القصة وتعيدها دون توقف: حكايـــــة البطل أوالبطلة اللذين يشقان طريقهما في الحياة. تتمتع —*"تريسترام شاندي"* بصفة متفردة لأنهـــــا تتبع التقاليد السردية المستخدمة على نطاق واسع. رغم أنَ ستيرن ليس كاتبًا محافظًا، على عكس فيلدينج، كان مهتمًا بالاتجاه الجديد نحودراسة وتحليل النفس البشريـــــة. لكنه كان واعيًا بقوة بدور الروايـــــة كنمط أدبي في صياغـــــة طرقًا جديدةً للتفكير والشعور من خلال أسلوبها الواقعي.

تشي *"تريسترام شاندي"* بأنها سيرةٌ ذاتيـــــة لتريسترام، لكن منذ البدء ثمـــــة ابتعاد عن النموذج الروائي الذي يعتمد على السرد المنظم المتسلسل الذي نتوقعه. تستغرق الروايـــــة ثلاثة مجلدات كاملة قبل أن يولـــــد تريسترام. ولا تسير الفصولُ وفق تسلسلٍ زمنيٍّ واضح وذلك كان أمرًا مقصودًا. كما استخدم ستيرن حيلاً جديدة مثل استخدام ورقـــــة سوداء عندما يموت أحد الأفراد. نتج عن هذا عملية تفكيك باهرة لكل الأساليب والطرق التي كانت الروايات في ذلك الوقت تلجأ إليهـــــا في ترتيب حياة الناس وتفسيرها. لكننا نستطيع أيضًا أن نربط بين *"تريسترام شاندي"* وفكرة "الحساسية" sensibility أوالذوق العام التي سادت القرن الثامن عشـــــر وذلك لأنهـــــا تركز على المشـــــاعر الرقيقـــــة والدور المهم الذي تلعبه في بناء مجتمع أكثر تحضرًا.

إلى جانب ريتشاردسن، وفيلدينج وستيرن، كان هناك توبياس سموليت Tobias Smollett الكاتب الإسكتلندي المرموق في منتصف القرن. من أهم أعماله: *"رودريـــــك راندوم"* (1748) *Roderick Random*، و"بائع الطرشي المتجول" (1751) *Peregrine Pickle*، و*"رحلة هامفري كلينكر" The Expedition of Humphrey Clinker* (1771). ولقد أضافت هذه الروايات بُعدًا إضافيًا مهمـــــاً لقراءتنا للقرن الثامن عشـــــر. يلعب رودريـــــك راندام دور صديق

أحد الجرّاحين، لكنه لا يمتلك نقودًا لدفع رشوة تؤمن له الحصول على وظيفة في الأسطول. ألقي القبض عليه وأجبر على أداء الخدمـــة كبحار عاديّ، لكنه أصبح صديقًا للجرّاح على ظهر السفينة. وبعد عدة مغامرات غريبة، يلتقي بتاجرٍ ثريّ اسمه دون رودريجو Don Roderigo ليكتشف فيما بعد أنــــه أبوه. تشبه *"رودريـــك راندوم"* روايــــة *"روبنسن كروسو"* في أنهــــا تحكي قصة شابٍ يشرع في رحلةٍ ويشق طريقه في الحيـــاة، لكنّ النهاية التي يكتشف فيها هوية أبيه الحقيقي تجعل الرحلة دائريــــة، كما هو الحال في *"توم جونز"* كما لو كانت الرحلة برمتها غير ضروريـــة. كما تتجلى مواقف سموليت التقليديـــة في استخدامه التشرد أو the picaresque، وهو شكل روائي فضفاض يتجول البطل هنا وهناك ويواجه الكثير من المواقف الغريبة والصعوبات. كل هذا يدل أنّ سموليت لم يكن معنيـــًا في الأســـاس بالحياة الذهنيـــة أو السيكولوجيـــة لبطل لروايته. كل ما نحصل عليه من سموليت هو ذلك الشعور بالجوانب الصعبـــة والقاسية لحياة التجّار في القرن الثامن عشر.

تقدم روايـــة *"رودريـــك راندوم"* رؤيـــةً واضحـــة لروح الوحشية والجشـــع التي سادت القرن الثامن عشر. عندما كان رودريـــك على متن السفينة، كانت الحياةُ شديدة القسوة: سلطة فاسدة، ظروف معيشية صعبة، وخدمات طبية قاسية. يركز سموليت في *"رودريـــك راندوم"* على الجوانب السلبية في الحياة في إنجلترا، خاصة الصراعات التي كانت تمزّق البناء الاجتماعي، لأنه لم يكن يريد أن يقدم صورةً تعطي انطباعًا بالتماسك الاجتماعي ووحدة الأمـــة. يتجلى هذا في النبرة العاليـــة العنيفة للغـــة المستخدمة في الروايـــة. ثمة غضبٌ هائلٌ يصعب احتواؤه تعبّر عنه اللغـــة التي تتجاوز كل الصيّغ المهذبـــة. كما يصاحب هذا مشاهد للعنف الجسديّ.

ينطوي القرنُ الثامن عشـــر على كثيرٍ من التناقضات. كان سلوك الناس خشنًا وفاضحًا وجنسيًا بطريقة لا نستطيع تخيلها اليوم. تزدحم رواياتُ فيلدينج، وستيرن وسموليت بكثيرٍ من الفكاهـــة الفجـــة الوحشية رآها حتى بعض معاصريهم متجاوزة للواقع وغير مقبولـــة. كان الاقتصاد التجاري يتنامى بسرعة، وكان ذلك مدعاة لاستغلال الناس. لكن، في الوقت نفسه، كان المجتمـــع يؤسسُ لمعايير جديدة في السلوك المهذّب. تعكس الرواياتُ التي ظهرت أثناء القرن الثامن عشـــر ذلك التوتر بين هاتين الصورتين المختلفتين لبريطانيـــا. لكن مع نهاية القرن كانت الغلبـــة للمعايير المتحضـــرة للطبقة المتوسطة.

ظهرت إرهاصاتٌ تستشرف التطورات التي ستحدث في المستقبل وتتبئ بالحركـــة نحو قيم أخلاقيـــة أكثر رقيًا وتحضرًا، فعلى سبيل المثال، كتابات الإيزا هيوود Eliza Haywood، التي انتقلت من المواضيع المتعلقة بالبطل المتشرد المتجول في روايات مثل *"اللقطـــاءُ المحظوظون"* *The Fortunate Foundlings* (1744)، و*"رحلـــة الحياة عبر المشاعر"* *Life's Progress Through the Passions* (1748) إلى رواياتٍ تصور الحياة الداخليـــة للطبقـــة المتوسطة العليـــا مثل *"قصـــة حياة الآنســـة بيتسي ثوتليس"* *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751)، و*"قصة حياة جيمي وجيني جيسامي"* (1753) *The History of Jemmy and Jenny Jessamy*. ما يثير الانتبـــاه فيما يتعلق بذلك الإطـــار المتعلق بأفكـــار الطبقة المتوسطة هو أنّ فيلدينج، في رواية *"إميليـــا"* (1751) *Amelia* بدأ يكشف عن تأثير ريتشاردسن، ويتحول من الأسلوب الفكاهي في *"توم جونز"* إلى شكلٍ من أشكال الواقعيـــة الاجتماعيـــة. تجد إميليـــا وزوجها كابتن بيلي بوث Captain Billy Booth نفسيهما تحت تهديد الدمار الجنسي والمالي على يد أرستقراطي شرير. يمثل هذا

موضوعًا متكررًا في الرواية الجديدة في القرن الثامن عشر— يعرّف الكاتبُ القيم المحترمة المتحضرة التي تتمتع بها الطبقـة المتوسطة عن طريق إظهار الاختلاف بينها وبين الطبقات العليـــا الشريرة الفاسدة.

من الروائيين الآخرين الذين لهم علاقـــةٌ بظهور هذا التيار، تيـــار الواقعيـــة الداخلية domestic realism وذلك النظام الجديد للسلوك— وهوتطورٌ قد أصبح ملموسًا بقوة في منتصف القرن— فرانسيس شيريدينFrances Sheridan الذي كتب *"مذكرات السيدة سيدني بيدالف"* *Memoirs of Mrs. Sidney Biddulph* (1761)، وتشارلوت لينوكس Charlotte Lennox والتي كتبت *"دون كيهوتي امرأة"* (1752) *The Female Quixote*، وفاني(فرانسيس) بيرني Fanny (Frances) Burney وكتبت *"إيفيلنا"* (1778) *Evelina*. في رواية "إيفيلنا"، تكتفي بطلة القصـــة بمشاهدة لنـــدن، لكنها لم تمتلك الجرأة على المشاركة. أما في روايتهـــا الثانية "سيسيليـــا" (1782) *Cecilia*، تركز بيرني أكثر من ذي قبل على الضغوط الاجتماعية والماليـــة التي تحاصر بطلتها، التي تصل إلى حد الموت على يد الأوصياء عليها. وفي كلتا الروايتين، تحاول الشخصية المحوريـــة البحث عن موقعٍ لها في مجتمعٍ متغيّر محموم وقاس، ذلك مجتمع الجزء الأخير من القرن الثامن عشر. تريد البطلة دائمًا أن تحقق ذاتها، لكنها في الوقت نفسه لابد أن تحافظ على المظهر السلبي الخارجي الذي يليق بامرأة. ويمكننا النظر إلى بيرني، مثل عدد كبير من روائيّ القرن الثامن عشر، باعتبارها تساعد في تأسيس نظام اجتماعي جديد، إطـــار للقيم الحضارية لمجتمع تسوده القيم الذكوريـــة. من هذا المنطلق يمكن للقارئ أن يتذوق الموقفَ الذي تتخذه جين أوستين Jane Austen في رواياتها التي ظهرت بين عاميّ 1811 و1818 الذي تعبر فيه الرغبة في الوصول إلى معايير لائقـــة للسلوكيات الأخلاقية. ويأتي هذا ضمن الروايـــة التي تعالج القضايا والأخلاق الاجتماعيـــة التي كانت تتشكل وتتموفي تلك الفترة.

أحد ملامح هذا الاتجاه فكرة الحساسية أو الذوق العام the cult of sensibility. لم يعد ممكنا في ظل هذا الاتجـاه الداخلي الجديـــد مكانٌ للعدائية الذكورية التقليدية، حيث أصبح الرجال أكثر تهذيبًا وليونةً أثناء النصف الثاني من القرن الثامن عشر. يتجلى هذا بوضوح في الروايـــة العاطفية "*رجـــل المشاعر*" (1771) *The Man of Feeling* للكاتب هنري ماكينزي Henry Mackenzie. يبدأ هارلي Harley بطل الروايـــة رحلة البحث عن الثروة. تتسبب طبيعته الأخلاقية الطيبـــة في وقوعه في كثيرٍ من المتاعب، ويقع فريسة للغشاشين والمحتالين. لكنه يواصل حياته بسبب دماثة خلقه وتعاطفه مع الآخرين. تسير روايـــة ريتشاردسن الثالثـــة "*السير تشارلز جراندیسان*" *Sir Charles Grandison* في مثل هذا الاتجاه ببطلٍ تحركه دائمًا مشاعرُه الطيبة وقيمه الحميدة. لكنّ ستيرن في روايتـــه "رحلـــة *عاطفية* " (1768) *A Sentimental Journey* يسخر، ويحتفل في الوقت نفسه، بمثل هذه المعايير العاطفية في السلوك.

تركز هذه الرواياتُ على إذكاء المشاعر الراقيـــة. لكنّ روايـــة "*رجـــل المشاعر*" ربما ليست من ذلك النوع الذي مازال يُقرأ حتى اليوم. وفي الحقيقـــة فإنّ هذه الروايات تسقط في فخ تبسيط الموقف الأخلاقي. لذا فهي تختلف عن مجموعة الروايات الرئيسية التي ظهرت في منتصف القرن الثامن عشر، التي تقدم ارتباطًا معقدًا بين فكرة الذات والواقع الاجتماعي في تلك الفترة. أما الرواية العاطفية، من الناحية الأخرى، فتغض الطرفَ عن العالم كما هو. وينطبق كثيرٌ من هذا الكلام على الروايـــة القوطية Gothic novel، ذلك الشكل الروائي الذي انتشر منذ حقبة 1760s وحتى 1820s. تتمحور القصةُ التقليدية حول الغموض والإثارة، وتسبح في عوالم من الخيالات والأحداث فوق الواقعيـــة. كما يتبارى عديدٌ من الروائيين في تصوير مشاهد الرعب والوحشية. تبدو روايات مثل "*قلعـــة أوترانتو*" (1764) *The Castle of Otranto* لهوراس والبول Horace Walpole، و"*إميلين*" (1788) *Emmeline* لشارلوت سميث، و"*أسرار أدولفو*" *The*

Mysteries of Udolpho (1794) لآن رادكليف، و*"الناسك"* *The Monk* لماثيو ج. لويس وكأنها تستكشف عالم اللاوعي وتسبر أغوار العقل البشري.

إذا كانت هذه الروايات لم تقدم الواقع بصورةٍ مباشرة، فمن الواضح أنّ بعضا منهـــا وإن كان بطريقة غير مباشرة، عالجت قضايا حقيقية وواقعية. يمكن اعتبارُ نموذج الهرب والمطاردة **flight and pursuit**، على سبيل المثال، الموضوع الأساسي في الروايـــة القوطية انعكاســـا لفترة الثورة الفرنسية: حكم طاغٍ، وضحايـــا مضطهدون، وعقاب. ثمة عناصر من ذلك في آخر روايات فاني بيرني *"الجوّال"* (1814) *The Wanderer*، و*"ميلموث الجوّال"* *Melmoth the Wanderer* (1820) ل سي. ر. ماتيورين C.R. Maturin. ربما كانت رواية ماري شيلي *"فرانكينشتاين"* (1818) *Frankenstein* التي تنتمي بقوة للمرحلة الرومانتيكية التي ظهرت مع بداية القرن التاسع عشر مثل روايات بيرني وماتيورين. تدور أحداثُ القصة حول فيكتور فرانكينشتاين الذي يصنعُ وحشًا ثم يبث فيه الحياة. ذلك الوحش مطبوع على الخير لكنه يُعامل بخوفٍ واشمئزاز، لهذا تتحول طيبته إلى كراهيـــة، فيدمر صانعـــه وعروسه. يمكن القول إنّ هنالك عالمين في هذه الرواية: العالم العام الذي تهيمن عليه اللغـــة والقانون؛ والعالم الخاص وهو سريّ ومنعزل. هذا الأخير هو عالم فرانكينشتاين ووحشـــه. إنه عالمٌ يقع خارج حدود المجتمع واللغـــة: الوحش وخالقه فقط.

ومثلما هو الحال في رواية "فرانكينشتاين"، تركز الكثيرُ من الروايات القوطيـــة التي ظهرت في بداية القرن التاسع عشر على الأشخاص المستبعدين من المسار العام للمجتمع أو أولئك الذين يعانون من علاقات معقدة مع هذا المجتمع. ثمة دائمًا بُعـــدٌ نسائيّ. ويبدو أنّ فرانكينشتاين يعبّر عن مشاعر القلق لدى ماري شيلي حول دورها كإنسانةٍ تعيش باللغـــة، لكنه يعي أنّ اللغـــة، وكذلك الإبداع الأدبي غالبًا ما يُنظر إليه باعتباره ميزةً مُعطاة للرجال. وفي نفس الوقت، فإنّ اهتمام الروايـــة بالمعاناة يميّزها عن بقية الروايات لأنها تتخذ مسارًا

مختلفاً ذلك لأنهـا تفحص المجتمعَ من موقفٍ غير تقليديّ. وكما في السابق، ما يميز أي رواية هو طريقتها في المضي في بسط الأعراف والتقاليد المستقرة بشيء من التفصيل. وفي حالة فرانكنشتاين فإنها رواية تدفع بالتقاليد القوطية إلى حدوده القصوى، في خضم عملية الهدف منها خلق نوع من الإحساس بالتحدي بالفرد وهو مشتبك في صراع مع المجتمع.

وولتـــر سكوت وجين أوستين

تتميّز الفتـــرةُ الرومانتيكية، من حوالي 1780 إلى 1820، بالكثير من الأصوات المتمـــردة، مثل ماري شيلي Mary Shelley. وهي واحدة من بين كثيرٍ من الكتاب والكاتبات الذين كانوا يُعدون أنفسهم خارجين على السلطات القائمة. سوف نتعرّض لعددٍ من هؤلاء الكتاب في نهاية الفصل القادم. سيكون من الممكن بناء تاريخ للأدب الإنجليزي، خاصةً منذ هنا فصاعدًا، يركز برمته على مثل هؤلاء الكتّاب المتمردين أو المناوئين للأفكار والأشكال الأدبية السائدة subversive writers. ومع ذلك إذا أردنا السيرَ في الاتجـــاه العام mainstream thread في بدايات القرن التاسع عشـــر، علينـــا أن نستدير نحو ولتر سكوت Walter Scott وجين أوستين Jane Austin.

كان سكوت من أشهر الروائيين في الفترة التي عاش فيها. بدأ عمله الثاني كروائيّ في عام 1814 بعد أن رسّخ مكانته كشاعر، وذلك عندما نشر روايته *"ويفرلي" Waverley*. تلتها أعمالٌ أخرى منها، على سبيل المثال، *"قلب ميدلوثيان" The Heart of Midlothian* (1818) التي تدور أحداثهـــا في إسكتلنده في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وفي رواية *"إيفانهو" Ivanhoe* (1819)، ذهب إلى إنجلترا العصور الوسطى. تتعامل روايات سكوت (التي بدأت في زرع التذوق للرواية التاريخية) مع تغيّر الأزمنـــة وتبدلها، عندما يفسح نظامٌ اجتماعي

الطريقَ لظهور نظام اجتماعي آخر. ونستطيع أن ندرك على الفور كيف يتوافق هذا مع ما مع ذكرناه في هذا الكتاب بشكلٍ عام وفي هذا الفصل على وجه التحديـــد حول الأدب في فترات التحول. مثل روائيين آخرين تعرضنا لهم هنا، يهتم سكوت بعملية التحول من ثقافة ذكوريـــة عدائيـــة وعنيفة إلى ثقافةٍ أكثر انضباطـــا وأكثر انحيازًا للنســـاء. في *"ويفرلي"* وعددٍ من الروايات المتعلقة بإسكتلنده، يعالج موضوع الوجود الإنجليـزي الذي فرض التغييرات التي حدثت في حياة الاسكتلنديين التقليدية التي تتميز بالنزاعات والحروب القبليـــة.

ظهرت روايات جين أوستين في وقتٍ أصبحت الأخلاقُ الفظـــة والسلوكياتُ الخشنة التي لوّنت الحياة في القرن الثامن عشـــر تاريخًا بعيداً، وتأسس بوضوح نظام اجتماعي. تركز أوستن على العلاقات اليوميـــة بين جماعة صغيرة من الناس الذي ينتمون لأفراد من أصحاب الملك من الطبقة المتوسطة. كتبت أوستن ست روايات هي: *"العقل والعاطفة"* *Sense and Sensibility* (1811)، و*"كبرياء وهوى"* (1813) *Pride and Prejudice*، و*"حديقة مانسفيلد"* (1814) *Mansfield Park*، و*"إمّـــا"* (1816) *Emma*، و*"دير نورثينجر"* *Northanger Abbey* و*"إقناع"* *Persuasion* في عام 1818 اللتان نشرتا معًا بعد عامٍ من وفاة أوستين. لكل كاتبٍ مهم جديد صوتـــه الخاص، لكنّ بعضَ الأصوات أكثر حضورًا وتفردًا من الأصوات الأخرى. سوف يتمكن معظمُ القراء من التعرف دون عنـــاء على ما يخفيه صوت أوستين المتميز من أسرار ونيرة تهكمية. إنها صوتٌ مهذبٌ لمجتمعٍ مهذب، لكنه يمتلك الكثيرَ من ظلال الفطنـــة والسخريـــة المشاغبة مما يجعله يذهب به بعيدًا فيما وراء وظيفته كصوتِ مهذبٍ لمجتمع مهذب.

نشعر في كل روايات أوستين أنها كاتبـــة ذات قضيـــة، وأنها تعرض قضيتها بحرفيـــة عاليـــة وانضباط كامل. تقدم رواية *"إمّـــا"* ، التي تركز على تطور البطلة ونموها الأخلاقي، أبلغَ الأدلـــة على وضوح رؤيتهـــا

وأهدافها. تعيش إمّـــا مع أبيها. تترك المربيـــة المنزل للتزوج من أحد الجيران وهو السيد ويستون Mr. Weston. وإمّا التي تستمتع بلعب دور الخاطبة match-maker توفر مكانًا آمنًا لهارييت سميث Harriet Smith هي فتاة لقيطـــة ليس لها أي وضع اجتماعي. يرفض جورج نايتلي George Knightley، وهو صديقٌ للعائلة، محاولات إمـــا للتأثير على حياة هارييت وصياغتها. تعتقد إمّا اعتقادا ناقصًا أنّها تحب فرانك تشيرشيل Frank Churchillابن السيد ويستون من زيجته الأولى؛ لكنها تكتشف أنها كانت دائمًا تعتقد أنّ نايتلي سوف يتقدم للزواج منها. تكتشف أيضًا أنّ فرانك لديه خطيبـــة. كل ذلك يجبر إمّـــا على إعـــادة النظر إلى أسلوبها في التفكير والحياة، فتقرر أن تتغيّر إلى الأفضل. يتقدم نايتلي لخطبة إمّا وتقبل به. تزداد إمّـــا نضجًا ووعيًا. لقد تغيّرت إمّـــا بعد أن كانت لا تبالي كثيرًا بمشاعر الآخرين واحتياجاتهم النفسية والعاطفية. لقد عادت إذًا لتنضم إلى المنظومـــة الاجتماعية والسلوكيـــة السائدة أو التي يجب أن تسود في المجتمع الراقي.

يمكن للنقاش أن ينتهي هنا وقد رأينا كيف تطورت شخصية إمّـــا من الناحيـــة الأخلاقية، كما لمسنا كيف استطاعت جين أوستين من خلال أسلوبها غير المباشـــر أن تفضح ادعاءات من يمتلكون صورةً خاطئة عن أنفسهم، وكيف دعمت الكاتبة رسالتها الاجتماعية. إن المشكلة في هذا الطرح أنه يُظهر أوستين كأنها كاتبـــة جامدة وليس كروائيـــة تتفاعل مع العالم المتغيّر حولها. يبدو الأمر كأنَّ القرن الثامن عشـــر بدأ بأنماطٍ جديـــدة من الشخصيات، لكننا ونحن نصل إلى أوستين، بعد قرنٍ كامل من ديفو، أصبحت شخصيات مستقرة، تحت السيطرة بشكل كامل. قد يبدو من على السطح أنّه بينمـــا كان ديفو يتعامل مع مجتمعٍ متحرك ومتغيّر، أصبح كل شيء في أوستين ثابتًا وراسخًا. ليست القضية كما تبدو هكذا، لأنّ أوستين تبدو أكثر إثارةً عندما ندرك أنهـــا هي أيضًا تتعامل مع مجتمعٍ في مرحلة المخاض والتحوّل. إننا نستطيع القول إنها كانت تكتب عشية

الثورة الصناعيـــــة، أي في الوقت الذي كان الطابع الريفي لنظام الحياة الإنجليزية على وشك التفكك. لم تكن مدينـــــة لندن حاضرة سوى في الخلفيـــة في روايات أوستين. أما بعد ثلاثين عاما، عندما نصل إلى ديكينز Dickens وثاكاري Thackeray، ستحتل لندن مركـــز الدائرة في الرواية الإنجليزيـــــة. لذا يمكن اعتبار الفترة التي تتعامل معها أوستين وقتا حافلاً بالتغيير الاجتماعي الهائل. سوف تضع كل هذه التغييرات في الاقتصاد وفي وضع الطبقات ضغوطا هائلة على الأسر التي تناقش أوستين قضاياها في الروايات.

في *"إمَّـــا"* يحتل كل فردٍ مكانه في السلم الاجتماعي؛ لا أحد يصعـــــد أويهبط. وإمّا ونايتلي اللذان كانا متعجرفين في بداية الروايـــــة، لم يتغيرا وكانا متعجرفين بالدرجة نفسها في نهاية القصة. باختصار..كانت أوستين تدافع عن وضع الناس الذين كانوا منذ وقتٍ ليس ببعيد من الوفدين الجدد، بالمعنى الاجتماعي، وأصبحوا هم أنفسهم يستقبلون وافدين جددًا إلى طبقتهم الاجتماعية. لكنَ أوستين تدرك أيضًا أنّ تلك الشريحة الاجتماعية من الأفراد التي تسلط الضوءَ عليها واقعةً تحت غطاء وهمي للزمن. بدلاً من أن تُظهر رواياتها ثقةً واضحة في النفس تبدورواياتها قلقةً ومهتزة. وبدلاً من أن نسلط الضوء على القيم الأخلاقية لدي أوستين، يتجه اهتمامنـــــا نحومشروعٍ أكثر طموحًا – إلى الطريقة التي تبيّن بها كيف أنّ البناءَ الاجتماعي برمته في خطر، وأنّ بناءً آخر في الطريق إلى الظهور. قد تحتوي رواياتها على حفنـــــةِ صغيرةِ من الأفراد في بيئةِ ريفيـــــة، لكن وراء ذلك كان هناك شعورٌ بأنه ثمـــــة بَحولا اجتماعيًا، وسياسيًا، واقتصاديًا وثقافيًا يلوح في الأفق.

يمكن مشاهدة هذا بجلاء في روايـــــة *"حديقة مانسفيلد" Mansfield Park*. ومانسفيلد هي الحاضرة التي تسكنها عائلة بيرترام Bertram. جاءت فاني برايس Fanny Price وهي ابنة أخت السيدة بيرترام تعيش مع العائلة. تصبح صديقة لإدمونـــــد بيرترام Edmund Bertram، لكنّ شقيقتيه ماريا Maria وجوليـــا

Julia تتعمدَنْ إذلالها وإهانتها. بينما كان السير توماس بيرترام في زيارةٍ خارجيـــةٍ لتفقد ممتلكاته في المناطق الجنوبيـــــة، يأتي هنري وماري كروفورد Henry and Mary Crawford لزيارة قصر مانسفيلد قادمين من لندن. يشجعان الشقيقتين على التخلي عن مظاهر التحشم، مما أدى إلى زواج ماريا من شخصٍ يُدعى راشورث Rushworth، ثم إلى هروب سريّ مع هنري كروفورد نفسه. وكذلك تفر جوليا، بينما يتعرض إدموند إلى إغراءات ماري كروفورد لكي يتخلى عن فكرة أن يصبح كاهناً. يقاوم إدموند ثم يتزوج فاني في نهاية الأمر. رغم أنها نهاية محكمـــــة، فإنها لا تبعث على الارتياح. ليس ثم شك أنّ نمط الحياة الذي يدور على أرض مانسفيلد مُعرّضٌ للخطـــــر من الداخل والخارج على حدٍ سواء، وأنّ عائلة بيرترام تفتقر بشدة أية قوة أخلاقيـــــة حقيقيـــة لكي تتمكن من المحافظـــــة على أسلوب حياتها في مواجهـــــة القادمين من المجتمع اللندني ممثلين في هنري وماري كروفورد. ثمة تحذير واضح تحمله إلينا أوستين من خلال انهيار السياج الجنسي لسكان مانسفيلد. إنّ قوى التغييـــــر أقوى من قوى المقاومـــــة.

الفصل التاسع
العصرُ الرومانتيكي

عصر الثورة

يُشار إلى الفترة الرومانتيكية بعصر الثورة أيضًا. وتمتدُ هذه الفترة من إعلان أمريكا استقلالها في 1776 حتى القوانين الإصلاحية في بريطانيا العظمى (التي منحت فرصة الانتخاب لمزيدٍ من الناس) في عام 1832. كما تقبع الثورةُ الفرنسية في قلب هذه الفترة وفي قلب الحركة الرومانتيكية قبلها، بالإضافة إلى اللغة الجديدة التي اعتمدتها السياسةُ الليبرالية حتى اليوم التي تأثرت كثيرًا بالتجربة الفرنسية بين عاميّ 1789 و1799. أرسل البلاطُ الملكيُّ في فرنسا أثناء القرن الثامن عشر إشارات نحوالإصلاح، لكنّ الدولة أصابها الضعفُ مع نهاية حكم لويس الخامس عشر Louis XV. أحاطت الشكوك بالملك، والكراهية بطبقة النبلاء، ووهنت شعبية الكنيسة. في البداية، أقامت الثورةُ ملكيةً دستورية، وأتاحت حريات ليبرالية، وأدخلت إصلاحاتٍ تشريعيةً مهمة. وكان لخلع الملك لويس السادس عشر في عام 1792 وإعدامه في عام 1793 أثرُه في ظهور مرحلةِ راديكالية، صاحبها قيامُ حكومةٍ قوية وإجراءاتٍ قمعية هدفت إلى فرض الطاعة والانضباط. يُشار إلى هذه الفترة بأنها "الرعبً". أتت هذه المرحلة من الثورة الفرنسية، التي ارتبطت باسم القائد المتطرف روبيسبيير Robespierre، إلى نهايتها في عام 1794، عندما بُذلت محاولاتٌ لإحياء القيم الليبرالية. لكنّ القانون واجه صعوبةً في تلك الفترة المضطربة، ودبّر

نابليون بونابرت في عام 1799 انقلابـا عسكريا. كان ذلك مؤشرا واضحـا على نهايـة الثورة، رغم أنَ نابليون قد أبقى على التغييرات الثوريـة.

سوف نتعرف فورا على علاقـة الثورة الفرنسيـة بالأدب الإنجليزي وتأثيرها عليه. لكننا، عبر هذا الكتاب، نؤكـد أنَ المجتمعات تمر دائما في عملية تحول وتغيير، وأنَ الأدبَ هو نتاجٌ وانعكاسٌ في نفس الوقت لذلك التحول، بل ويتدخل في هذه العملية بطريقة فاعلة. إنّ أعظم الأعمال الأدبيـة هي التي يتم إنتاجها عندما تكون هناك تغييراتٌ مهمـةٌ وعندما ينتقل المجتمعُ من نظامٍ فكري إلى آخر. تمثل الثورةُ الفرنسية مثل هذه الفترة. وفي الحقيقة، أدرك المؤرخ البريطانيّ إدموند بيرك Edmund Burke، كما يتجلى هذا في كتابـه *"تأملات حول الثورة في فرنسـا"* *Reflections on the Revolution in France* (1790). يعبّر بيرك، بصفته محافظًا، عن رأيـه إزاء ردود الفعل المتهورة وربما غير المسئولة للفكـر البريطاني فيما يتعلق بالثورة الفرنسية. يرى بيرك أنَ ذلك يمثل قطيعـةً خطيرة وراديكاليـة مع الماضي، كما يَعد انقلابا على النظام القديم. أسفرت ثورته المضادة عن عدد من المؤيدين مثل توماس بين Thomas Paine الذي كتب *"حقوق الرجـل"* (1791) *Rights of Man*، وماري ولستون كرافت Mary Wollstonecraft التي كتبت *"دفاعٌ عن حقوق الرجل"* *A Vindication of the Rights of Man* (1790) و*"دفاعٌ عن حقوق المرأة"* *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). لكن ما هو نوع التغيير الذي حدث في فرنسـا؟ تتلخص القراءة الماركسية القديمة في أنَ الثورة الفرنسية تمثل تحولاً من النظام الإقطاعي القديم إلى نظام رأسمالي جديـد. لهذا ترتفع الثورة إلى مستوى انتصار للطبقات المتوسطة على الطبقة الأرستقراطيـة.

بدأ مثل هذا التغييرُ في إنجلترا في وقتٍ مبكر، على وجه الخصوص، عقب تأسيس الملكيـة الدستورية في عام 1688، برزت ثقافـةٌ سياسية جديـدة بمرور القرن الثامن عشر. لكنْ رغم أنَ التقاليد السياسية والاجتماعيـة في كل من

بريطانيا وفرنســا تغيّرت بسرعات مختلفة، فإنّ ما يجب علينا فهمُه ونحن نتجه إلى نهايــة القرن الثامن عشــر هو أن التغيراتُ الاقتصادية كانت تحدث، وأنها هي التي غيَرت العلاقاتِ الاجتماعيـــة بين الناس، وغيّرت رؤيـــتهم للحياة. كان هناك تَحولٌ في كلتا الدولتين من مجتمعٍ كان الناسُ فيه يقبلون موقعهم في نظام اجتماعي ثابت إلى مجتمعٍ يشهد نظاما اقتصاديا متحركًا وديناميكيا بدأ الناسُ فيه يدركون دورَهم بصورةٍ أكثر إيجابية وفعالية. من أهم مظاهر الثورة الفرنسية، في حقيقة الحال، كان ذلك الشعور الكبير بالطاقة البشرية؛ لم يعد الناسُ يقبلون بدورٍ سلبيّ، وإنما أصبحوا يمتلكون روحَ المبادرة. كان هنالك شعورٌ جديـــدٌ بأهميـــة اللحظة الراهنـــة في مواجهـــة سلطة التقاليد القديمة وسطوتها.

كانت بريطانيا في قلب كل هذه التيارات السياسية، والاجتماعية والثقافية في نهاية القرن الثامن عشر، لكنها أيضا انجذبت نحو الثورة الفرنسية بصورة مباشرة. أدت الأجواءُ العدائية بين فرنســا وإنجلترا إلى فترة طويلة من الحروب بين الدولتين، بدأت من 1793 وانتهت فقط مع هزيمة نابليون في وترلو في عام 1815. كان ذلك التزامٌ عسكريٌّ رئيسيّ امتد أكثر من عشرين عامًا نتج عنه حالةَ من عدم الاستقرار السياسي في إنجلترا. لكنّ الحروبَ بين الدولتين، من الناحية الأخرى، وعلى المدى البعيد، حفّزت التجارة والاقتصاد في إنجلترا. كما أنّ تلك الحروب دفعت الإنجليــز إلى تقويـــة الهوية الوطنية وتقويمها. برفض التجربة الفرنسية، كان هنالك ما يشبه الالتقاء أو الإجماع في الداخـــل أو الرغبـــة في انتهاج طريق وسط، ذلك الطريق الذي، بعد القمع السياسي الذي صاحب سنوات الحرب، أثّر على تطور الديمقراطية في إنجلترا في القرن التاسع عشر.

كان واضحـــا إذا أنّه ثمـــة أفكار جديدة كانت تتقد وأنه ثمّ تحول اجتماعي يلوحُ في الأفق في نهاية القرن الثامن عشر. إذا كان بوب Pope،* في بداية القرن

(*) يقصد الشاعر ألكزاندر بوب Alexander Pope الذي عاش بين عامي ١٦٨٨ و ١٧٤٤، والمعروف بشعره الهجائي وترجمته للإلياذة والأوديسا. (المراجع).

الثامن عشر، كان يبحث عن الاستقرار بعد القلاقل والاضطرابات التي شهدها القرنْ السابق، كان هناك، من 1770 فصاعدًا، شعورٌ متزايدٌ بالحاجة إلى الابتعاد عن الماضي في عالمٍ متحرك. يبدو هذا واضحًا في الأدب الذي أنتجته تلك الفترة. ففي كل فترةٍ من التاريخ الأدبيّ نجدُ أصواتًا جديدةً تعبّر عن نفسها بأشكال وأساليب جديدة. ومع ذلك، فإننا نجد في العصر الرومانسيّ زخمًا هائلاً غيرَ مسبوق من الأصوات الجديدة التي تطالب برفض التقاليد الأدبية القديمة والبحث عن قيم ثقافية وأشكال أخرى للتعبير.

لكنّ التنوع الذي شهده الأدبُ في تلك الفترة يجعل من الصعب علينا كتابة فصلٍ منظّمٍ ومرتّبٍ عن الحركة الرومانتيكية. ثمة ستة شعراءِ رومانتيكيون رئيسيون: بليك Blake، ووردزورث Wordsworth، وكولِيردج Coleridge، وشيلي Shelley، وبايرون Byron، وكيتس Keats. لكنّ المبالغة في التركيز على هؤلاء الشعراء سيخلق شعورًا بوجود تماسك قوي وهو الأمر الذي يتناقض مع كان يجري بالفعل في ذلك الوقت. إنّ الشخصية الحقيقية للعصر الرومانتيكي تتجلى في إتاحة الفرصة لتنوع هائل في الأصوات الشعرية والأدبية. إذا كان الحضورُ النسائيُّ ملموسا في عصورٍ أدبيةٍ سابقة، قد شهدت الفترة الرومانتيكية دورًا محوريًا للنساء لم يسبق من قبل. لم تعد المرأةَ تكتب من على الهامش لكنها أصبحت في قلب الاضطرابات السياسية والاجتماعية. كان من المغري لنا أن نلقي الضوءَ على الأدب الرومانتيكي الذي يركز في الأساس على مثل هؤلاء الكتاب، لكن كان هذا سينطوي على رواية للماضي قد خضعت لتعديلات جوهرية بما لا يتناسب مع سياق كتابة كتاب يعنى بتاريخٍ للأدب. لهذا آثرنا و نحن نكتب هذا الفصل أن نتوجه بجل اهتمامنا إلى الشعراء المعروفين في الجزءين الأساسيين، ثم نلقي الضوء في الجزء الذي يمثل ذروة الفصل على مجموعةٍ من الكتاب الرومانتيكيين الآخرين.

وليـــــام بليـــــك، وووليـــــام وردزورث، وصمويل تيلور كوليردج

وُلد وليام بليك في عام 1757 وتوفي في عام 1827. كان نحّاتًا وشاعرًا ورسّامـــًا. كما كان، لفترةٍ من الوقت، عضوًا في جماعة من الكتّاب والمفكرين الراديكاليين تضم أيضًا توم بين Tom Paine، ووليـــام جودوين William Godwin، وماري ولستون كرافت Mary Wollstonecraft. من أشهر أعماله *"أناشيد البراءة"* (1789) *Songs of Innocence*، و*"أناشيد التجربـــة"* *Songs of Experience* (1789). والمجموعتان تتعاملان مع حالتين متناقضتين – حالةُ البراءة، حيث يبدو العالمُ طيّبـــًا وخاليًا من القيود الأخلاقية وحيث يمكننا وضع كامل ثقتنا في الرّب؛ وحالـــةُ التجربـــة أوالمعرفـــة وتعكسُ عالمًا فاسدًا حافلاً بالقمع والنفاق الديني. كلا الكاتبين يحاول تخيّل الحياة خارج إطار العادات الفكريـــة التقليدية، ويريان، في حقيقة الحال، المواقفَ والأفكارَ التقليدية السائدة باعتبارها أحكامًا مسبقة مجحفـــةprejudice من شأنها أن تنكر الحياة الإنسانية وتدمرها.

يمثل هذا موقفًا نمطيًا للأدب الرومانتيكي إذْ يعزلُ الكاتبُ نفســـه عن القيم والأفكـــار المطروحة. قد يؤدي هذا إلى سخط اجتماعي حاد، وهو شعورٌ يظهر بقوة في قصيدة "لندن" من *"أغنيات التجربـــة"* :

أتجول في كل شـــارعٍ محددِ المسار،

بالقرب من نهر التايمز المتدفقِ المحدد المسار،

وأرى في كلِ وجهٍ أقابلـــه

علاماتِ الضعف، علامات الخوف.

في كل صرخةٍ لكل إنســـان،

في كل صرخة مذعورةٍ لطفل،

في كل صوتٍ، في كل لعنـــةٍ،

أسمع الأصفـــاد التي تقيّد العقل.

كيف أنّ صرخة منظفي المدخنات

تفزع كل كنيسةٍ سيئة السمعة:

و كيف أنّ تنهيدة الجنديّ البائس

تجري في نهرٍ من الدماء تحت جدران القصر.

لكنني أسمع بصورةٍ أشد في شوارع منتصف الليل

كيف أنّ لعنـــة هارلوت العفيّـــة

تعصف بدموع الطفل حديث الولادة،

و تنزل الكوارث على عربـــة الزواج.

يتكرر هذا النموذجُ أيضًا في قصائد بليك القصيـــرة: يتم وضعُ مثالٍ ما أو قيمـــة من القيم في مواجهـــة فســـاد الحياة المعاصرة وتعقيداتها. إنّ هذا التلوث يصيب الجميع حتى الأطفال الذي يهبطون لتوهم من أرحام أمهاتهم. إنها المدينـــة التي تقبع في قلب المشكلة لأنها هي التي تقيّـــد حرية الناس وتستغلهم. نجد هذا المفهوم كثيرًا في الأدب الرومانتيكي – ترتبط فكـــرة الحريـــة بالطبيعـــة فيما ترتبط القذارة والشر بالمدينـــة.

وكما هو متوقع، رحّب بليك بالثورة الفرنسية باعتبارها حدثًا رؤيويًا ينبئ باكتساح جميع الأشكال القديمـــة للاستغلال وكل الأنماط الفكرية العتيقة. رفض بليك العقلانية والاعتدال اللذين سادا عصرَ التنويـــر في القرن الثامن عشر، لأنه كان يرى أنها تفســد الحياة: لقد أصبح المجتمـــعُ ملتزمًا بصورة ضيّقـــة للغاية بفكرة العقل واهتمام مدمر بالتقدم المادي. ما كان يفجع بليـــك ويحزنه هو

غيابُ أي شعور بالأبعاد الروحيـــــة في أي تجربة. إذا قارنــــا بين أفكار بليك والأفكــــار التي كانت رائجـــة في بداية القرن الثامن عشر، نرى أن بليك قد طوّر فكرا خاصا يلعب فيه الخيالُ الدورَ الأساسيّ في إعـــادة اكتشاف الإحساس بوحدة التجربة، هذا على عكس مفهوم القيم والأفكار المشتركة. وكان بليك يؤكد دائمًا على أهميــــة الحرية في مواجهة الظلم الذي يميّز الحكومات في ذلك الوقت. وكان يهاجم الإرشادات والمواعظ الأخلاقيــــة السلبية التي كان يربط بينها وبين الكنيسة في مقابل الشعور الديني الحقيقي. نرى شيئًا من ذلك في قصيدة "لندن" حيث يتعرض للفســـــاد في الجنس الذي تدهور وأصبح سلعةً رخيصةً. إنّ بليك، تصريحًا و تلميحًا، يلعب في *"أناشيد البراءة"* و *"أناشيد التجربـــــة"* على نغمة وجود إمكانية أن يتخلص الجنس من القيود و من الشعور بالذنب الذي عادةَ ما يرافق الرغبة.

طوّر بليـــــك آراءه في كتبه *"كتاب ثل"* (1789) *The Book of Thel*، و*"زواج بين الجنة والنار"* (3-1790) *The Marriage of Heaven and Hell*، و*"رؤى بنات ألبيون"* (1793) *Visions of the Daughters of Albion*، و*"كتاب يورايزن"* (1794) *The Book of Urizen*، و"الأرواح *الأربع*" *The Four Zoas* (1804-1794)، و "أورشاليم" (20-1804) *Jerusalem*، و*"ملتون"* -1804) *Milton* (08. يوحي عنوانُ هذه القصيدة الأخيرة "ملتون" بأنه ثمــــة أوجه للتشابه بين فكر بليـــك والأفكار التي كانت سائدة في فترة الحرب الأهلية في إنجلترا. هناك، على وجه الخصوص، تشابه بين بليك وملتون، حيث كانا من المفكرين الراديكاليين الذين نادوا بالحرية. كما كانا على خلافٍ مع المؤسسات والسلطات المهيمنة. من المهم أيضا أن نلاحظ الفروقَ بين راديكالية القرن السابع عشر والراديكالية الرومانتيكيــة. لقد ارتبط الجيلُ الرومانتيكي بالخيال ارتباطا وثيقًا. وفي الواقع إنّ تحول الحياة وتغيرها من خلال الخيال الذاتي يمكن اعتباره المفهوم المحوري في الرومانتيكية. لقد أصبح عقلُ الكاتب هو بؤرة التركيز والاهتمام. إذا كان اللــــه

مركزَ جميع الأشياء ومحورها في وقتٍ ما من الماضي، فلقد تم استبدال اللــــه، في العصر الرومانتيكي، بعقل الإنسان باعتباره المركز الذي يدير الحياة وينظمها.

يبدو أن ذلك قد خلق إمكانية ظهور نصوص شاذة ومتجاوزة، لكنّ التفكيرَ لا يحدث في الفراغ. إنّ عددًا هائلاً من أفكار بليك كانت متوافقـــة مع ما بدأ كثيرٌ من الناس يؤمنون به في نهاية القرن الثامن عشـــر. إذا كان ثمة اختلاف، فذلك لأنّ بليـــك كان يتمتع بقدرةٍ واضحةٍ على التخيل والرؤيـــة تفوق قدرة معاصريه. إنه بانتقاده للراديكاليـــة والسلطة إنما يدعو بصورة تنبؤيـــة إلى إنسانيةٍ جديـــدة تقوم على الخيـــال، والغريزة والإبداع. يكتب بليك، أساسًا شعرًا رؤيويًا visionary poetry يستكشف من خلاله عالمًا مختلفًا. تعكس قصائدُه الأولى على وجه الخصوص تأثرًا واضحـــًا بالثورة الفرنسية وبفكرة أنّ لحظة الكشف والاستبصار apocalyptic moment أصبحت ممكنـــة. بعد قليلٍ من السنوات، أصبح للناس نظرةٌ أخرى أكثر تشاؤمًا فيما يتعلق بالثورة. ومع ذلك، يشارك شعراءٌ رومانتيكيون آخرون بليـــك انحيـــازه للخيال والرؤيـــة، لكنهم يتجنبون بوجهٍ عـــام ذلك الجنوح الحـــاد الذي نجده في قصائد بليـــك. ويُقال دائمًا إن مشكلة بليـــك تكمن في أنـــه مفرطٌ في الذاتيـــة subjectivity، وأنه، خاصةً في أعماله الطويلة، يستخدم نوعًا خاصـــًا من الرمزية لا يستطيع القراءُ فهمَها والتعاملَ معها بسهولة. لكن ما يثيرُ الاهتمام، أنه مع أول دفقـــةٍ ثوريـــة، أعلن ذلك الكاتب الانجليزي قطيعته الحاسمة عن الأنماط والنماذج الســـائدة في التفكير والكتابـــة، خاصةً تلك التي خيّمت على القرن الثامن عشـــر بتركيزهـــا على العقل ومسألة اللياقة decorum أو خضوع الجمال لقواعد النظام أو اللياقة.

حين ننتقـــل من بليك إلى وردزورث، نجد كاتبـــًا أقل راديكاليـــةً. أو ربما، ليس الأمر كذلك. يمكن القول إن وردزورث كان في الحقيقـــة أكثر الشعراء الرومانتيكيين راديكاليةً، ببساطة لأنـــه كان أكثرهم براعة وعبقرية.

كان في أول الأمر متحمسـا للثورة الفرنسية، لكنّ انتشـارَ الفزع والخوف في عام 1793 جعله يغيّر موقفـه. يعبر كتاب *"أناشيد غنائية" Lyrical Ballads* الذي نُشر في عـام 1798، وهو مجموعـة شعرية مشتركة لوردزورث وكوليردج عن انسحاب واضح من الحياة السياسية والعامـة. ورغم أن اللغـة كانت شديدة الاقتراب من لغـة الحياة اليوميـة، فإنها تركز على أشخاص معزولين. وفي حين أكّد بوب Pope وكتاب الفترة الأولى من القرن الثامن عشـر على الحقائق العامـة التي يجب أن تستوطن قلب الشعر، أخذ وردزورث يركز على التجارب الخاصـة والرؤى الشخصيـة. يبدو أن الشخوصُ في قصائد *"أناشيد غنائية"* أقرب إلى نماذج موجودة في الطبيعـة نفسها. ربما لا تتضح أهميـة تلك القصائـد على الفور، خاصـة أنه ليس بها تلك الأفكـار السياسية والاجتماعيـة الواضحة التي نجدهـا عند بليـك. لكنّ أهميتها تكمن في فكـرة الرؤى الشخصية. رغم أنّ وردزورث كان مسيحيًا، فإنه لا يصور الحياة على ضوء علاقتها بالموروث المسيحي. كما أنه لا يرى الحياة أيضًا باعتبارها فلسفةً اجتماعيـة مشتركة. على العكس من ذلك، يرى الشـاعرْ في الذاتيـة والطبيعـة نموذجه الأمثل في الحياة، حيث يأتي المعنى في التجارب التي تنعكس في لحظات السكينـة والهدوء.

تتجلى القضايا التي كانت تشغل وردزورث بوضوح في قصيدة" أبيات كُتبت على بُعـد أميال من دير تينتيرن" 'Likes Composed a Few Miles above Tintern Abbey' التي تنتمي لأكثر فترات حياته إنتاجًا وخصوبة بين عاميَ 1795 و1807. تبدأ القصيـدةُ بوصفٍ للمشهد الطبيعي، كما يحدث في معظم القصائد الرومانتيكية. لكن ما هو أهم أنّ وردزورث يكتب بعد ذلك عن تأثير المشهد:

. . . العبءُ الثقيـلُ المنهـك

لكـل هذا العالم الغامض

تخف وطـــأته . . .

. . . ترقد أجســـادنا نائمـــةً،

نتحول إلى روحٍ حيـــةٍ:

بينما بعينٍ قد هدأت بقوة

الانسجام والتآلــف، والقوة العميقـــة للمتعـــة،

أصبحنا نمتلك القدرة على رؤيـــة قلب الأشياء وأعماقها. (9-41, 41-39)

الحقيقـــة والمعنى موجودَانْ في عالم الطبيعـــة. لكنّــه عقل الشـــاعر أيضا الذي يجلب الحقيقة والمعنى إلى المشهد الطبيعي. عـادةً ما يثير شعر وردزورث الإعجابَ بهذا الشعور بالتآلف والانسجام في الطبيعـــة، ذلك الشعور الذي يدركه ويخلقـــه في آن. و في الواقع يعترف بعض الناس حتى في الوقت الحالي بأنهم يجربون شعورًا مماثلاً لهذا.

لكن ما يميّز " دير تينتيرن" ويجعلها قصيـــدة معقدة هو أن وردزورث يعترف بواقعيةٍ أنّ ذلك الشعور بالانسجام والتناغـــم الذي يجده في الطبيعـــة ربما ليس له وجودٌ حقيقيّ، وأنّ الأمر برمته قد يكون من وحي خياله واختراعـــه. إننا، في الحقيقة، كلما دققنـــا النظر إلى هذه القصيـــدة نكتشف أنَ وردزورث ليس معنيـــا فقط بالتعبير عن رؤيته الشخصيـــة، وإنمـــا بمناقشة وتحليل ومساءلة هذه الرؤيـــة. وهكذا فإنّ القصيـــدة لا تكتفي بمجرد تقديم رؤية وردزورث عن "حيـــاة الأشياء"، وإنمـــا تتفحص الخيال الذاتي وتدرسه. يسير عددٌ كبيرٌ من قصائـــد على هذا النهـــج. يشاهد الشاعرُ شيئًا في مشهدٍ طبيعي (عنصر من الطبيعة أو فرد ما)، فيبدأ في محاولة فهمه وتفسيره، ثم يتساءل حول الأمر برمته والحدث الذي تورط فيه. ورغم أن وردزورث يثير اهتمامَ القارئ وإعجابه باعتبـــاره أهم وأعمق شعراء المرحلة الرومانتيكيـــة،

فإنه يجد فيه شاعراً مترددا لا يتوقف عن دراسة ذاته ومساءلتها. والمهم هنـــا أنه في خضـــم تلك الأفكـــار والمفاهيم الجديـــدة التي ميّزت نهاية القرن الثامن عشـــر، يتعرض وردزورث بالفحص والدراسة للتأكد من صلاحيـــة تلك الأفكار والمفاهيم. إنّ قصائـــده لا تدلل فقط على التغيير الذي طرأ على الفكر وإنمـــا تقدم دراسة لهذا التغيير. إذا كان بليـــك يصور الجانبَ الثوريّ المحموم للرومانتيكيـــة، فإنّ ما يجعل وردزورث شاعرا أكثر عمقـــا وتعقيدا هو أنه بالإضافـــة إلى تعبيره عن روح الرومانتيكية وجوهرهـــا، فإنه يحلل طبيعة الرومانتيكية من منظـــور فلسفيَ.

يبدو هذا واضحـــا في قصيدة "المقدمـــة 'The Prelude' وهي أطول قصائد وردزورث، ونشرت في عـــام 1850 بعد وفاته. تعتمد القصيدة على حيـــاة وردزورث وتستدعي للذاكرة سنوات طفولته في ضاحية البحيرة Lake District. لكن سرعان ما تتحول القصيـــدة إلى مناقشـــة، واستكشاف وتحليل لموقفه حيـــال تجارب طفولته. قد يكون من المفيد أن ندرس هذه القصيـــدة على ضوء الشكل الملحمي لنعرف كيف تختلف عن قصائده السابقة. في حين ترتقي ملحمـــةً مثل "الفردوس المفقود" Paradise Lost لملتون لمستوى النظرة الكليـــة الشاملة لجميع التجارب، تقدم قصيدة وردزورث صورةً تتعلق بالتجارب الشخصية للشاعر وتفسيره لتلك التجارب. يحاول ملتون أن يعثر على معنى العالم على ضوء وعيـــه بوجود اللـــه؛ أما وردزورث فيسكن في قلب العالم الذي يصوره. ما يهم هو الشـــاعر فقط بخيالاته ورؤاه. تكتسب هذه القصيدة أهميتها، كما هو الحال في قصائده القصيرة أيضًا، في أنّ وردزورث لا يعبّر عن مشاعره في الطفولـــة فقط، وإنمـــا يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ليفحص الطريقـــة التي أسهمت في تغيير الرؤى والأفكـــار على ضوء الثورة الفرنسية، خاصـــة المكتسبات الجديدة التي حققها الفرد. إنه الشـــاعر أو الراوي الذي يمثل الموضوع الأساسي للقصيدة وأحداثها.

كان كتاب *"أناشيد غنائية"* مغامرة مشتركة لوردزورث وكوليردج اللذين تجمعهمـــــا كثيرٌ من الأفكار المتشابهة. لكن ثمـــة أيضا ما يجعلهما مختلفين. يستطيع كوليردج، كما هو الحال مع وردزورث، أن يقدم رؤيـــة متكاملة حيث يوحـــــد جميع عناصـــــر التجربة وأجزائها في صورةٍ متماسكة. يتضح هذا بصورة مذهلة في قصيدة "كبلاي خان" 'Kubla Khan':

في إكسانـــــدوبنى كبلا خان

بيتـــاً ملكيـــاً شاهقا

حيث يجري نهـــــرُ آلف المقدس

عبر كهـوفٍ لا قبل لإنســـانٍ بمعرفــــة عددها

لتصل إلى بحـــرٍ لا شمس تطل على صفحته. (1-5)

لقد صنع خيال كوليردج عالما بديلاً. فبينما يكتفي وردزورث بتجاربه الشخصية وقضايا الحياة اليومية، يقفز كوليردج إلى عالم من الخيالات. ثمة شيءٌ سحريّ في الرؤية التي يطرحها كوليردج وفي الطريقة الغرائبية التي يصور بها إكساندو. لكن القصيدة تتعدى كونها عن الهروب أو الفرار لأنها تعبّر عن فكرة الصراع بين الحلـــم والواقع، كما أنها تحتوي على إشاراتٍ قاتمـــــة عن القلق الجنسي والمواجهة العسكريـــة تشوه الرؤية المثالية. إننا نشعرُ بالجوانبَ غير الواقعيـــة، وأيضا بالرؤيــــة المخيفة لكوليردج.

لم تكن كل قصائـــد كوليردج غرائبيــــــة هكذا. فكما هو الحال مع وردزورث، يتجـــه كوليردج إلى الطبيعـة، ويكتب عن كيف يمكن للخيـــال أن يخلق شعورا بالتناغم والانسجام في المشهـد الطبيعي. فيما يُسمى بالقصـــائد "الحواريـــة" conversation poems، مثل "صقيـــع منتصف الليـــل" 'Frost at Midnight' (1802، حيث يركز كوليردج على الموضوع الأساسي وهو عدم

قدرة خيالـــــه على البقاء. ثمة سطور في القصيـــــدة تقدم للقارئ رؤيـــــة لشيءٍ ما يتجاوز الفوضى التي تسود الحياة اليوميـــة، لكنّ التركيز الأهم ينصبُّ على كيف أنّ كوليردج لا يستطيع القيـــام بالحركـــــة التي يتوق إليهـــــا من الواقـــــع المتشظي المقلق إلى رؤيـــــة متماسكة ومتناغمة. إذا كان الموضوعُ المحوريُّ لدى وردزورث كشـــــاعر هو البحث في خياله الشخصي، فإنّ الموضوع الجوهري عند كوليردج هو الفشــــل الذي عـــادةً ما يصيب خياله.

هذا هو، في جزءٍ منه، موضوع "نشيد الملاّحِ العجوز" 'The Rime of the Ancient Mariner' التي ظهرت لأول مرة في مجموعـــــة *"أناشيد غنائية"*. يطلق أحدُ الملاّحين الرصاصَ على طائر القطرس albatross، فتتعرض السفينـــــةُ وبحارتُهـــــا لعقاب الأرواح. يموت البحـــارةُ من العطش، بينما يبقى الملاّحُ العجـــــوزُ على قيد الحيـــــاة والطائرُ البحريُّ معلقٌ حول رقبتـــــه. عندما يدرك الملاّحُ جمـــــالَ الكون ويتوب عن خطيئتـــــه، يسقط الطائرُ عن رقبتـــــه. إنهـــــا في جوهرها قصـــــة الخطيئـــــة والتوبـــــة sin and penance، حيث يتخبط المـــــلاح في الأرض غيرَ قادرٍ على تحقيق الطمأنينـــــة والسلوى في الدين التقليدي. يغلف الخوفُ والدهشـــــة وجـــــه أحد ضيوف حفل الزواج الذي يروي له الملاح هذه القصـــــة، ويشعر بالذعـــــر من ذلك العجوز الغريب ومن حكايته الغريبـــــة التي تمتزج فيهـــــا الرموزُ بشخوص منذرة بالخطـــر مثل الحيـــــاة في الموت life-in death. بينما تجسد القصـــــيدةُ مشـــاعرَ كوليردج بعالمٍ لم يعد الإيمـــــانُ المسيحيّ قادرًا على إنقاذه، تستمد القصيدةُ قوتهـــــا من الطريقـــــة التي يضطلع الشعرُ نفســـــه من خلالها بدورٍ جديد في الرومانتيكيـــة، حيث يساعدنا أن ننظر بطريقةٍ مختلفـــــة إلى العالم وما ينطوي عليه من معان.

بالإضافة إلى الشعر، اكتسب كوليردج أيضًا شهرةً لا بأس بها كاتبا للنثـــــر، وفيلسوفًا ومنظّرًا أدبيًا. بدأ، في سنواته الأخيـــــرة، عملاً طموحًا لم

يكتمـــــل هو "*البيبلوجرافيـــا الأدبية*" (1817) the *Bibliographia Literaria*، حاول فيه أن يمزج الراديكاليـــــة الفلسفية الألمانية، وعلم اللاهوت المسيحي، والرؤيـــــة الرومانتيكية. إنّ ما نلمســــــه في كوليردج في الأساس، وفي عدد كبير من كتابات الرومانتيكيين، هو في جزء منه رفضٌ لطرق التفكير القديمــــــة، وجزءٍ منه شكوكٌ هائلة إزاء الأفكار البديلة التي يقترحونها. ترتب على هذا ظهورُ الكثيرِ من قصائد كوليردج بصورة مفككـــــة وغير مكتملة. لقد سقط النظامُ القديم، لكنه باتَ من المستحيل الوصول إلى نظامٍ جديـــــد متماسك وصلب. إننا نشعرُ دائما ونحن نقرأ كوليردج بقلقـــــه، ويأسه وعقمه الذهني. إنّ فشله، في أن يعثر في شعره على الطريق جعله يبدو شخصًا مأساويـــــًا. في النهاية، ليس كوليردج كفردٍ إنسانيّ هو الذي يثير اهتمامنـــــا بقدر ما يثيره الشخصُ الكونيُّ الذي أوشك على فقدان عقله في عالمٍ حافلٍ بالتعقيدات والتناقضات، عالمٍ لم تعـــــد الصيغ القديمــــة التي كانت مصدرًا للطمأنينــــة والثقة ذات يوم ذات جدوى.

لورد بايرون وشيلي وجون كييتس

نلمس نفسَ الطريقــــة الجديدة في النظر إلى كلٍ من الفرد والكون بصورة موسّعة أيضًا في أعماق شعر بايرون Lord Byron، وشيلي Percy Bysshe Shelley، وكيتس John Keats، وهم الشعراءُ الثلاثــــة الذين عادةً ما يُطلق عليهمُ الجيل الثاني للشعراء الرومانتيكيين الإنجليـــز. كان جورج جوردون George Gordon، أو لورد بايرون، في الحقيقة، أشهرهم على الإطلاق. قضى معظمَ سنوات حياته منفيـــا عن إنجلترا، ومات في عام 1824 عن عمرٍ يناهز الثالثـــة والستين في اليونان حيث كان ينظم القوات التي تقاتل ضد الأتراك من أجل استقلال اليونـــان. تتواءم تفاصيلُ السيرة الذاتيـــة لبايرون مع ملامح الشخصية التي تظهر دائمًا في قصائده – البطل البايروني Byronic hero الوحيد المنعزل الذي يكره الناس ويتجنبهم، المتحدي للطبيعـــة، الملعون بخطايا

سريّـــة ذات طبيعة جنسية. لكنْ إذا كان ثمـــة ما يشبه مثل هذا الشخص الخارج على التقاليد الاجتماعيـــة والشخوص المنعزلـــة التي ظهرت في شعر وردزورث وكوليردج، فإنه ما يجب أيضًا أن نعترف به أنّ بايرون كان شديدَ البغض والازدراء للميول الفلسفية لمعاصريه، حيث إنه كان يُعلي قيمـــة الذكـــاء والشعور العام على قيمة الخيال.

يُضاف إلى هذا، أنّ بايرون، على عكس التأكيد على الانسحاب من المجتمع الذي نجده في شعر وردزورث، كان نشطًا من الناحيـــة السياسية، وكان يمقت على نحو خاص النفاق والظلم. ثمّ تأكيدٌ متواصلٌ في قصائده على أهميـــة الاستقلال وهو قيمةٌ ترتبط ارتباطـــًا مباشرًا بأفكار الصدق والتلقائيـــة الطبيعية. يركز بايرون في مسرحياته الشعرية *"مانفريـــد"* (1817) *Manfred* و*"قابيل"* *Cain* (1821)، على سبيل المثال، على الصراع بين قدرات الفـــرد والقيود التي يفرضها العالم على حيـــاة هذا الفرد. ثمة رغبـــة في العثور على طريقٍ جديـــد يتجاوز السلوكَ التقليدي والأخلاق التقليدية. لكنّ النصوص، في الوقت نفسه، تكشف عن شعور بالذنب وحنين للنظام القديم. تصور مسرحية *"دون جوان"* *Don Juan* (1819-24) مرةَ أخرى البطل البايروني التقليدي؛ لكن ما يلفت الانتباه هنـــا هو الموقفُ الساخرْ الإيجابيُّ لبايرون، حيث تعامل مع بطله بجديـــة وإن بشيءٍ من الازدراء. دون جوان رجلٌ شهم، وجذّاب ومتهور، ويسير دائمًا وراء رغباته. كان واضحًا أنّ بايرون يروّج من الناحية السياسية في *"دون جوان"*، كما في أعماله الأخرى، للغـــة التحرر والحرية؛ لكن ثمـــة تعقيدات تظهر بوضوح عندما يكون البطل فاسقًا من الناحيـــة الجنسية.

يتجلى البعـــد السياسي للأدب الرومانتيكي بوضوح أشد في أعمال بيرسي شيلي Percy Bysshe Shelley. نظرًا لتأثره بالنهج السياسي الراديكـــالي لوليـــام جودوين William Godwin، طُرد شيلي من أكسفورد لكتابتـــه منشورًا بعنوان *"ضرورة الإلحـــاد"* (1811) *"The Necessity of Atheism"*.

نظرًا لمعارضتـــــه للاضطهـــــاد الذي كان يمارسه الملكُ والكنيســـــة والعائلة، قرر شيلي في ذلك الوقت أن يكرّس حياتـــــه لفكـــــرة الحرية. وتعد قصيدتـــــه الأولى المطوّلـــــة "الملكـــــة ماري" 'Queen Mary' (1813)، التي ترتقي إلى كونهـــــا تعبيرًا صريحـــــا عن أفكـــــاره ورؤاه. كما تتجلى راديكاليتـــــه أيضًا في "قنـــــاع الفوضى" 'The Mask of Anarchy' (1819)، وتتناول مذبحـــــة بيترلو Peterloo التي وقعت في ذلك العام، وتصور مقابلـــــة أجريت في الهواء الطلق في مانشستر لدعـــم الإصلاحات البرلمانيـــــة، حيث هاجم اليوامنـــــة * yeomanry والوحداتُ العسكرية المحتشدين، وقتلوا منهم أحدَ عشر فردًا وأصابوا خمسمائـــــة. من قصائده القصيـــرة التقليدية "أنشـــــودة إلى الريح الغربية" 'Ode to the West Wind'، وتتشابه بدرجةٍ ما مع قصائد وردزورث وكوليردج؛ لأنهـــــا ترثي لضياع الرؤي الحقيقيـــــة التلقائية. يرى شيلي أنه ثمـــة نظام عقلاني خالد، نموذج يضم أفضل قيمنا وأرقاها: الجمـــــال، والانسجام أو التآلف، والعدل، والحب. تتميز قصائدُه، بوجهٍ عام، بأنهـــــا ضبابية وغائمـــــة وتستخدم صورًا ذات طبيعـــة غامضـــــة، لأنه يصور فكرةً مجرّدة an ideal يمكن الشعور بها لكن لا يمكن وصفُها. وفي مواجهـــــة هذه الأفكـــــار الغامضـــــة توجـــــد الصيغ الجامـــــدة للدين، والنظـــام السياسي، ومجموعة القيم الأخلاقية. ربما كان شيلي من أكثر الشعراء الرومانتيكيين تطرفـــــًا، والأكثر تفاؤلاً لأنه كان يؤمن بقوة أنّ التمســـــك بالقيم المثاليـــــة سوف يؤدي حتمًا إلى تحول المجتمع الإنســـــاني وتغييره. لكنّ قصائده أيضًا تكشف عن وعيٍ بأنّ قوى التغييـــــر قد تكون مدمرة.

تلفت قصيدته التي كتبها عن مذبحـــــة بيترلوانتباهنـــــا أنّ العالم قد تغيّر وتجـــــاوز الثورة الفرنسية. لقد تعرض المجتمعُ الإنجليزي في عام 1819، أي بعد الثورة الفرنسية بثلاثين عامًا للقلاقل وعدم الاستقرار. انتهت السلسلة الطويلة

(*) هم صغار مالكي الأرض من الطبقة الوسطى. (المراجع).

من الحروب مع فرنســا في عام 1815، وبعد أن سرّح 300,000 جندي من الجيش والأسطول، تزايد عددُ الباحثين عن عمل، مما سبب كثيرا من عدم الاستقرار السياسي وإجراءات قمعيـــة غير مألوفة من قبل الحكومـــة من قبل. وتمثل المظاهرة التي قام بهـا 100,000 في بيترلووتداعياتها لحظــة من لحظات التوتـــر والمواجهـــة تعبّر عن الإحباط الذي كانت تعاني منه بريطانيــا في ذلك الوقت. يُضاف إلى ذلك أنّ الثورةَ الصناعيـــة كانت في طور التكوين بما تنطوي عليه من صراعات وانقسامات طبقية. لهذا قد يبدو غريبًا أن نستدير إلى جون كيتس John Keats، الذي يبدو أقل الشعراء الرومانتيكيين تورطًا في السياسة. لكنْ ثمـــة نزعـــة تمردٍ في شعره.

من أهم الصفات التي تميّز كيتس أنه كان صوتًا جديدا متفردا. هناك شيءٌ مختلفٌ في شعره حتى أنّ أحدَ النقاد أشار إليه باعتباره أحد أعضـــاء "مدرسة اللغـــة الشعبية" Cockney School. ما قد يلفت انتباه القارئ الحديث في شعر كيتس هو الحسية المفرطـــة، لكن قد يخفى عليه أنّ ذلك كان يخدم أهدافًا اجتماعية أشمل. يتجلى جمـــالُ شعره في قصيدة "أيتها السيدة الحسناء بدون توجيه الشكر" 'La Belle Dame Sans Merci':

قابلت سيدة في المروج الخضـــراء،

فائقـــة الجمال – طفلة خرافية،

كان شعرُهـــا طويلاً، وقدماها خفيفتين،

متوحشتين، كانت عيناهـــا. (١٣ – ١٦)

تصور هذه القصيدة مشـــاعرَ الانجذاب الجنسي ومشاعر الإحباط الجنـــسي في آن، لذلك فهي قصيدة عن الرغبة العنيفـــة والهزيمة العنيفة أيـــضًا. يـــصور الشاعرُ الرغبات الجسدية لذلك الفارس، لكنه يفضح أيضًا خوفـــه مـــن تلـــك السيدة. إنّ الجديد فـــي كتابـــات كيـــتس هوالاهتمـــام الـــذي يمنحـــه للحـــالات

السيكولوجيـــة الخاصة والطريقة التي يقدمها بها. إذا كانـــت الرومانتيكيـــــة تضع خيـــال الفرد في وسط دائرة اهتمامها، فإنّ كييتس، بطريقةٍ تقتـــربُ مـــن الرواية الغوطية إلى حد ما، يستكشف الجوانبَ المعتمـــــة من العقل البـــشري، خاصة تلك التي تتعلق بالخيال الجنسي.

قد تبدومثل هذه الطريقــــة في الكتابــــة بعيدةً عن السياسة، لكننا نستطيع أن ننظر إلى كييتس باعتباره كاتبًا يبحث عن مصادر للقيم لا توفرهـــا الأنظمةُ الدينيــــة والسياسية السائدة في ذلك العصر. في "أغنية العندليب" 'Ode to a Nightingale'، وهي واحدة ضمن سلسلةٍ من القصائد يجد كييتس متعةً فائقة في عالم الطيور وأغانيها. يبدو كما لوأنه يهرب من عالم الواقع، لكنه حين يصل في نهاية القصيدة يعيدُ صياغة وعيــــه بعالم الحياة اليومية. عادةً ما يُنظر إلى هذه القصيدة نظرةً إيجابية بسبب الاتزان التي تحافظ من خلالـــه على التوازن بين فكرة الفرار من الواقع والعودة إليه. لكنْ ثمــــة أبعادٌ سياسية أيضًا في شعر كييتس. ربما لا تصل تلك الأبعـــادُ إلى براجماتيــــة بايرون أو شيلي الواضحــــة، لكنها تركز بأسلوبٍ غير مباشر على العلاقــــة بين الفرد والمجتمع. هنـــاك تركيزٌ على الاحتياجات والرغبات العاطفيــــة والجسدية، مما يشير إلى نوعٍ جديدٍ من الاتجاه إلى الذات وإلى المشاعر الخاصــــة. لا تطرح قصائدُه فلسفةً محددة.

إذا كان بليك،ووردزورث وكوليردج يضعون الخيـــالَ الذاتيَّ في المقدمــــة، فإننا إذْ نصل إلى كييتس نجد شعورًا بالذات والرغبــــة والوعي بالجوانب الجسدية للفرد. يتجلى هذا بوضوح في اللغــــة التي يستخدمها كييتس. إنّ الأسلوب الواضح المباشر عند وردزورث، الذي كان يهدف إلى الاقتراب من لغـــة الحياة اليوميــــة، يمثل رفضا متعمـــــدًا للتكلف وابتعادًا مقصودًا عن الأساليب القديمة في الكتابـــة. لكنّ كييتس، بما ينطوي عليه شعرُه من الرغبة في التعبير عن الرغبات الخاصة، يعيد دراسته للطريقة التي يرى الناسْ بها أنفسهم بأسلوب لا يقل تطرفًا وتمردًا عن

وردزورث. وكلما توغلنا في القرن التاسع عشر، سوف يتضح أن المواضيعَ المتعلّقـــة بالنفس، والجنس والرغبة سوف تحظى بأهمية قصوى في كثيرٍ من الأنماط الأدبيـــة على نحومغايرٍ لما وجدناه عند جون دَنْ، على سبيل المثال، حيث يمثل اللـــه والقيمُ الاجتماعيـــة والأخلاقُ العامـــة نقاطًا مرجعيـةً واضحة. يكمن الفرقُ في أنّ في شعر كيتس، وفي كثير من الكتابات التي ظهرت فيما بعد، أصبح الأمرُ داخليا ومختبئا ويستحق الاستكشافَ والبحث. إنّ أهميـــة كيتس في تاريخ الأدب الإنجليزي تعود إلى أنـــه لعب دورا محوريـــا في صياغـــة تلك التجربـــة الجديدة في الاتجـــاه إلى داخل الإنســـان وإلى لفت الأنظار إلى تلك العوالم النفسية المجهولة.

أصوات راديكاليـــــــة

عندما نتأمل المشهدَ الأدبيَّ أثناء الفترة الرومانتيكيـــة، يجب أن نقر أنّ عددًا كبيرًا من الأصوات أخذ يشق طريقه ويصل إلى الأسماع. وبحكم طبيعتهـــا كحركـــة أدبية جاءت لتتحدى الماضي، سوف يتكون لدينا ما يشبه التشـــابه العائلي، يُضاف إلى ذلك أنهم جميعًا كانوا نتاجَ الفترة التاريخيـــة نفسها. لكننا يجب أن نتوخى الحـــذر ونتنبـــه إلى تنوع تلك الأصوات واختلافها. لذلك نحتاجُ إلى أن نتحلى بالاستعداد لقراءة كُتّاب ربما بدت أعمالـــهم ناقصةً أوغير مكتملة أوحتى غير ناضجـــة، كُتّـــاب يقفزون من شكلٍ أدبيّ إلى آخـــر كلما تنقلوا من نصٍ إلى نص. لقد انصبَّ الاهتمامُ دائمـــا إلى الشعراء الستة الكبـــار في الحركة الرومانتيكية، الأمر الذي أعطى شعورا بالتجانس والتشابه وهو شعورٌ كاذب. إنّ حيويـــة، وتنوع الكتابة الرومانتيكية وافتقارها للاكتمال أحيانًا يصبح أكثر وضوحـــا عندما نلتفت إلى الكُتّـــاب الأقل شهرةً. إنهم يمكنوننـــا من الاقتراب إلى روح الفترة التي تميّزت بالتنوع والتشتت.

ماري ولستون كرافت Mary Wollstonecraft، هي الكاتبة التي يمكن أن تعزى إليها الحركة النسائية الجديدة modern feminism؛ كما أنهـــا ربما كانت الأكثر أهميـــة لتلك الطبقة من الكتاب التي تحدثنـــا عنها. يطالبُ كتابها *"دفاعـــا عن حقوق المرأة"* (1792) *A Vindication of the Rights of Woman* بضرورة تعليم المرأة لتنال حقوق المواطنـــة. كان هذا أحد الكتب التي كتبتها ولستون كرافت في رد فعلٍ سريع للثورة الفرنسية. وتتلخص وجهـــة نظرها في أنّه إذا تم تجاهل المرأة وتهميشها، فإنّ ذلك سيقلل من شأن الثورة. عاشت ولستون كرافت بعد ذلك في فرنســـا أثناء 1792 و1794، وهي الفترة التي وصل الثوريون الأوائل إلى الحد الأقصى من التفاؤل والعنف. كان كتابهـــا *"رؤيـــة تاريخية وأخلاقيـــة لجذور وتطور الثورة الفرنسية"* *An Historical and Moral View of the Origin and Progress of the French Revolution* (1795) في جوهره مبنيا على الفكر الثقافي والاقتصادي لحركـــة التنوير Enlightenment. تبع هذا كتابُ *"خطابات كُتبت أثناء إقامـــة قصيـــرة في السويد، والنرويج والدنمارك"* *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark* (1796)، حيث تقدم نفسها، وراء ستار "امـــرأة فيلسوفة"، كامرأة، ومثقفـــة، وعاشقة، وناقدة اجتماعيـــة، وأم، وكوعي ثوريّ. بعد ذلك، بدأت كتابة روايـــة نسائية *"ماريـــا أوأخطاء المرأة"* *Maria, Or, the Wrongs of Woman*. كانت حياتها الخاصـــة معقدة، وتضمنت عددا من محاولات الانتحـــار؛ لكنها في عام 1797 تزوجت من وليام جودوين William Godwin؛ وتوفيت بعد حوالي ستة شهور بعد ولادة طفلتهما ماري ولستون كرافت شيلي، مؤلفـــة كتاب *"فرانكينشتاين"* *Frankenstein*.

ما نلمسه عند ولستون كرافت هو قدرتها على الجمع بين التحليل السياسي والتحليل الاجتماعي مع فكر ثوري فيما يتعلق بحقوق الفرد. ينطبق هذا أيضـــا على زوجها وليام جودوين الذي،مثلها، جرّب عددًا من الأشكال الأدبيـــة. يُعد

كتابــه *"استقصاء حول العدالـــة السياسية"* *Enquiry Concerning Political Justice* (1793) ربمـــا من أكثر المنشورات الساعية إلى إعـادة تنظيم النظامين الاجتماعي والسياسي تطرفـا، وقد نُشر أثناء الفترة الرومانتيكيـة . بعد عامٍ، أي في 1794، كتب روايتـــه *"كاليب وليـــامز"* *Caleb Williams* التي تسجل أنه أعاد النظر في كثيرٍ من أفكاره الاجتماعيـــة. كانت إميليـا أوباي Amelia Opie ذات مرةٍ من أعضـــاء جماعة جودوين. تستند روايتها *"أدلين ماوبراي"* (1804) *Adeline Mowbray* على حياة ولستون كرافت؛ لكننا عندما ننظر في حياتها هي بشكلٍ عام، تلفت انتباهنا الطريقـــة التي استجابت بها إلى الفرص الجديـدة الناتجـــة عن التحرك في اتجـاه مختلف تمامًا. لأنّ أوباي كانت في الأساس كاتبةً أخلاقية، لاقت روايتها *"الأب والابنة"* *The Father and Daughter* (1801) نجاحًا كبيرًا. نشرت أيضًا مجموعات شعرية منها *"قصائـــد"* *Poems* (1802)، و*"عودة المرأة"* (1808) *The Woman's Return*، لكنها في عام 1825 وبعد أن أصبحت a Quaker هجرت كتابة القصة وانضمت إلى جماعـــة التوراة وانخرطت في الأعمال الخيرية. كتبت في إطار الحركة ضد العبوديـــة *"بكـــاء رجل أسود"* (1826) *The Black Man's Lament*، مما يبيّن التنوع الهائل الذي شهده الأدب في الفترة الرومانتيكية.

كانت إليزابيث إنشبولـــد Elizabeth Inchbald صديقة أخرى لجودوين؛ وقد جمعت بين كتابة الروايـــة (*"قصـــة بسيطة"* *A Simple Story*, 1791) وعملها كممثلـــة ومسرحية. هنالك، في حقيقة الحال، خيطٌ يربط هؤلاء الكتّـــاب، وهو أن الرواية قد أثبتت فعاليتها ونجاحها كنمط أدبي مهم وشعبي يصلح لتناول مختلف القضايا الاجتماعيـــة والسياسية. أما شارلوت سميث Charlotte Smith فقد حققت نجاحًا معقولاً كروائيـــة بظهور أعمال مثل *"إميلين، أويتيمـــة القلعة"* (1788) *Emmeline, or the Orphan of the Castle*، لكنها كتبت أيضا قصصًا للأطفـــال، والسوناتات وعددًا من القصائد الطويلة. أما ماري روبينسون Mary

Robinson فكانت ممثلة، ولبعض الوقت عشيقة لأمير ويلز. كتبت عددا من الروايات مفرطـــة في معظمها في السنتمنتالية والميلودراما وإن ميّزتها نزعـــةُ من الاحتجاج ضد المجتمع. اتخذ ذلك شكلاً أكثر وضوحــــا في بحث أجرته بعنوان *"تأملات حول أحوال المرأة، وحول ظلم العصيان الفكري"* *Thoughts on the Condition of Women, and on the Injustice of Mental Insubordination* (1798). ثمة كاتبة أخرى تستحق الاهتمام هي فيليسيا هيرمانز Felicia Hermans التي نشرت أربعـــة عشر مجلدًا من الشعر تلقي الضوء في مجملها على التناقضات السائدة في حياتها وحياة النساء بوجهٍ عام. لا ينطبق نفسُ الكلام على كاثرين ماكولاي Catherine Macaulay، وهي مؤرخـــة من حزب الأحرار، ومنظرة سياسية وعاملة في مجال التعليم. نشرت سبعة مجلدات عن التاريخ السياسي في القرن السابع عشـــر على مدى عشرين عامًا بين عاميّ 1763 و1783، وإن ظلت كاتبةً نشيطة حتى وفاتها. ولقد تحدث إدموند بيرك Edmund Burke في مناسبتين، كما ناقشت قضايا مثل إصلاح السجون والدرجة القصوى للعقاب، والعبودية، ومعاملة الحيوانات، ومواضيع تعليمية أخرى في كتابها *"خطابات حول التعليم، مع ملاحظات على قضايا دينيـــة وميتافيزيقية"* *Letters on Education with Observations on Religious and Metaphysical Subjects* (1790).

لا يزال من الممكن إضافـــة أسماء أخرى إلى قائمة الكتاب الرومانتيكيين مثل جون كلير John Clare وتوماس دي كوينسي Thomas De Quincy. لكن ما هو جديرٌ بالملاحظة ليس فقط الطاقة الجديدة في التحليل السياسي والاجتماعي، وإنما أيضا ذلك الشعور الجديد بالذات، بما في ذلك الاهتمام بالعالم الداخلي للإنســـان. ومن المفارقات أنه في تلك الفترة التي تميّزت بالقلاقل السياسية، بقي الملك جورج الثالث على أريكة الحكم من عام 1760 حتى 1820، الأمر الذي يعطي انطباعًا كاذبا بالاستقرار والثبات. ثم ما لبث أن أصيب الملكُ بمرضٍ عقليّ،

ثم خلفه الملك جورج الرابع، ثم في عام 1830 أصبح جورج الرابع ملكًا على إنجلترا. كان كيتس، وشيلي، وبايرون قد قضوا نحبهم في ذلك الوقت. أما كوليردج فمات في عام 1834. فقط وردزورث هو الذي واصل حياته في العصر الفيكتوري.

الفصـــل العاشـــر

الأدب في العصــر الفيكتــوري 1837-1857

تشارلز ديكنز

خلفت الملكـــة فيكتوريـــا عمَّها الملك وليـــام الرابـع، ملكةً على عرش المملكــة المتحــدة المكونة من بريطانيا العظمى وأيرلندا في عــام 1837. في نفس السنة، نشر تشارلز ديكنــز Charles Dickens أولى الحلقات الشهرية لروايته *"أوليفر تويست" Oliver Twist*، التي تقدم لنا الكثيرَ عن العصر الفيكتوري. تحكي الروايـــة قصة أوليفــر، الطفل اليتيم الذي يعيش في إصلاحية للأحداث، والذي يتدرب تحت يد رجل يعمل حانوتيـــا، لكنه يهرب ويلتقي بالصدفـــة برجلٍ يُدعى آرتفول دودجــر Artful Dodger، الذي يقدمه بدوره إلى فاجين Fagin الذي يعيش في أحد الأحياء الفقيرة. يدير فاجن عصابـــةً من صغــار اللصوص، ويعاونه بيل سايكس Bill Sikes وهو مجرمٌ عنيف وعاهـــرة تُسمى نانسي Nancy. بعد سلسلةٍ من الأحداث المتشابكة، تكشف نانسي أنّ فاجين يتلقى رشـــوةً من أخ الصبيّ واسمه ماركس Marks لكي يفسد أوليفــر. يتم اكتشـــاف خيانة نانسي، ويقدم سايكس على قتلها، ثم يشنق نفسه فيما بعد. يُقبض على فاجين، ويتبنى السيد براونلو Brownlow أوليفر.

كان قانونُ الفقراء الجديد لعام 1834 الهدفَ الواضح للرواية، ذلك القانون الذي قضى بوضع الفقراء في بيوتٍ للأحداث. أما القضيـــة الأعمق فتقع وراء ذلك القانون، إنها في الطريقـــة التي كان على بريطانيـــا في النصف الأول من القرن التاسع عشـــر إصدار قوانين وآليات اجتماعيـــة تمكنهـــا من

السيطرة على الحيـــاة في مجتمع أصبـــح أكثر تعقيدا. شهدت الفترة حول عام 1837 تغييرا غير مسبوق ذلك أن بلدا زراعيـــا بدأ يتحول إلى الصناعــة. لقد تغيَّر المشهدُ الطبيعيُّ بظهور السكك الحديديـــة، التي أثَّرت على العلاقات بين الناس وعلى نظرتهم لأنفسهم تأثيرا بالغــا. وبحلول عام 1851، وقبل أي مكان آخر في أوروبا، أصبح عددٌ كبيرٌ من الناس يعيشون في المدن ويهجرون حيـــاة الريف. لقد غيَّرت تلك التحولاتُ التكنولوجيـــة والديموجرافيـــة إيقاع الحياة تغييرا شديدا. اختفت أساليبُ الحياة القديمة في المدن الكبيرة، مثل لندن، والمدن الصناعيـــة الجديدة مثل مانشستر. كان ينظر إلى كل وافدٍ جديد باعتباره ليس غريبا فقط بل كمصدر للتهديد والخطـــر. ومع بداية حقبة الثلاثينيات من القرن التاسع عشر 1830s، ظهر شعورٌ جديدٌ بمعنى الفرد، وكان على كل إنســـان أن يصارع من أجل البقاء في عالم المدينـــة القاسي. كان الناسُ في الماضي يعرفون أين هم على وجه الدقـــة، بل كانوا يستمرون في وظائفهم وفي بيوتهم مدى الحياة كما فعل آباؤهـــم؛ لكن في المدينـــة أصبح لزامًا علي كل فرد أن يفكر في هويتـــه وفي علاقاته مع الآخرين. كما أصبح لزامًا على الحكومـــة أن تعرف كيف تنظم مجتمعًا أصبح سريع التغيّر. وكان على الحكومـــة أن تعرف كيف تتعامل مع العناصر الفائضـــة في المجتمع، وكذلك مع الإخفاقات الطارئـــة التي تعترض التقدم الصناعي.

يتحدى ديكنـــز، بطريقته الشعبية المعهودة، الظلمَ الذي ينطوي عليـــه القانون الاجتماعي الجديـــد. لكنّ ديكنز يشعر أيضـــا بمخاوف عصره ويتفهم قلقه إزاء أخطـــار الفوضى. يمثل فاجين، وعصابتـــه، وبيل سايكس والعاهرة نانسي رغم طيبة قلبها العناصـــرَ التي تنذر بالخطـــر في *"أوليفر تويست"*. كان ديكنز مبهورا بقوى الفوضى والخروج عن النظـــام داخل المجتمع رغم تراجعه عن ذلك فيما بعد. يعود ذلك إلى الخوف من تفشي الجريمـــة، لكنّ ديكنز أيضًا يلقي الضوءَ على القوة الطاغية للجنس، كما أن هناك خوفًا واضـــحا من

تجمَع الجماهير، من الطبقة المتوسطة الساخطة مثلما حدث عندما تجمع الناسَ وطالبوا بقتل سايكس. تهتم *"أوليفر تويست"* – مثل أعمال ديكنز الأخرى – بقضيـــــة التحكم في مجتمع أصبح متشابكا وشديد التعقيـد؛ لكنها في سبيل ذلك – وهذا هو ما يجعل رواياته أكثر عمقا وتأثيرا – تطـــرح صورة واضحـــة للقوى التي تهدد هذا المجتمع.

لابد أن ننوه أنه ثمـــة مثالا سابقا لمثل هذا النوع من القصص الذي استخدمـــه ديكنز في *"أوليفر تويست"*. في الأعوام التي سبقت 1837، تميّزت الروايـــة كنمط أدبيّ بظهور كتّـاب كانوا يحاولون إعادة صياغـــة الأشكال القديمـــة ويبحثون عن أشكالٍ جديدة. كان هنالك روايات وجدانية وأخلاقيـــة تصورَ الحياة في الطبقة المتوسطة والطبقة الراقيـــةَ، منها ما كان يُسمى برواية السلوك novels of manners، والتي كانت توصف بأنهـــا روايات الشوكـــة الفضيَـــة silver-fork، لأنها كانت مقصورة على المواضيع التي تخص المجتمعَ الأرستقراطي. وكان هناك أيضا الروايات القوطيـــة Gothic novels، وروايات كُتبت كمحاكاة تهكميـــةparodies للروايات القوطيـــة (مثل *"ديـــر نورثينجر" Northanger Abbey* لجين أوستين)، وروايات أخرى تمحورت حول الحيـــاة اليومية العادية.

ما نستطيع إضافته إلى هذا هو تلك الطريقـــة التي يتتبع بها ديكنز التجارب التي يمر بها بطل قصتـــه، مثلما هو الحال مع ديفيد في *"ديفيد كوبرفيلد"* (1849-50) *David Copperfield* وبيب Pip في *"آمـــال كبـــرى"* (1860-1) *Great Expectations* حتّى يتصالح مع المجتمع ويقبل بمنظومـــة القيم السائدة في الطبقة المتوسطة. لكن غالبًا ما يكون لأبطال ديكنز، في الوقت نفسه، شخوص بديلة مزعجـــة لهم: فهناك يوريا هييب Uriah Heep وستيرفورث Steerforth اللذان يظلان ديفيد كوبرفيلد وكلٌ منهما يكشف عن نوع من الدوافع الجنسية يحاول ديفيـد إخفاءه أو إنكار وجوده في حياته، يبدو كأنَ ديكنز كان

مُدركـــا أيضا لهشاشـــة المفهوم الاجتماعي الجديد حول الذات البشريـــة وضعفه، كما كان واعيـــا بوجود تلك العوالم الدفينـــة المختبئـــة تحت ستـــار الأخلاق الحميـــدة والسلوكيات المهذبـــة.

هنالك جوانب أخرى مهمـــة في الفن الروائي عند ديكنـــز الذي يعكس التنوع الهائل الذي ميّز الحياة في القرن التاسع عشر، وإن كان ذلك يحدث وفق رؤيـــة منضبطة. تبدو شخصيات الطبقة العاملـــة غريبـــة الأطوار، لكن لأنهم كذلك لا يمثلون مصدرًا حقيقيـــا للخطر. أما الطبقات الأدنى فهي تمثل الستارة الخلفية للتقدم الأخلاقي لأبطال وبطلات الطبقة المتوسطة. تؤكد القصـــة دائمة عند ديكنز على ضرورة التصـــالح الاجتماعي وإعـــادة ترتيب الأوضاع. أما البطل التقليدي في كتاباته فهو ذلك البطل اليتيم الذي ينتقل من مرحلـــة الحرمان والقهـــر إلى دائرة الطبقـــة الوسطى حيث يلقى الرعايـــة والود. يرتبط النجـــاح دائمًا بقيم الطبقة البرجوازيـــة التي تُعلي من شأن العمل والمثابرة والصـــدق والإحســـان، بينما تركز الرواياتُ أيضًا على تطور شخصيـــة الفرد، وتقوية شعوره بهويته. يتصارع الأبطالُ عـــادةً مع رغباتهم الجسدية لكنهم ينجحون بصورةٍ أو بأخرى في التحكم في تلك الرغبات وترويضها، نلمسُ ذلك في شخصٍ مثل آرثر كلينام Arthur Clennam في روايـــة *"دوريت الصغيرة"* *Little Dorrit* (1855-7)، الذي، في مواجهـــة المحن والصعوبات التي تعترض حياته، بما في ذلك الشكوك التي تحيط بهويـــة أبيه، يواجه الحياة بشجاعة، ومن ثمّ يحقق النجاحَ في نهاية الأمر، لكن لا يحدث هذا إلا في نهاية القصـــة. كما أنه ثمّ تلاعب بالأسماء في روايات ديكنز؛ وغالبًا ما لا يعرف الفردُ إلاّ في نهاية القصـــة من هو أو هي، وما هي علاقته أو علاقتها الحقيقيـــة بالآخرين.

يوحي كل هـــذا بأنّ ديكنز قد استخدم الشكلَ الروائي لكي يقدم لقرائـــه تأكيدات وإجابات تتعلق بقضايـــا وأسئلةٍ محددة حول الهويـــة والطبقـــة الاجتماعيـــة، تمدهم بالأمـــل في مجتمعٍ صناعيّ معقد. إنّ هذا العنصرَ

الإيجابي الذي يطرحه ديكنـــز أمرٌ شديد الأهميـــة: يقدم نصٌ مثل *"ديفيد كوبرفيلد David Copperfield"*، على وجه التحديد، دورًا نموذجيـــا في توضيح فكـــرة الذات. يُعد هذا أحدَ الملامح الأساسية في الرواية في العصـــر الفيكتوري – لقد ساعدت الناسَ في القرن التاســـع عشر على العثور على معنى لحياتهم في عالمٍ متغيّر ومتشابك. لكنّ هذا ينجح فقط في أعمال ديكنز، لأنه يقدم تصورًا كاملاً للتعقيدات التي تحيط بهذا العصر الجديـــد، والتي أدت إلى إنتاج مثل هذه القصص حول ذات الإنســـان وهويته.

نستطيع أن نلمس ذلك في روايـــة *"البيت الكئيب"* -1852) ***Bleak House*** 3). لقد ازدادت روايات ديكنز قتامـــةً مع مرور الوقت، وهو التطورُ الذي بدأ مع روايـــة *"دومبي والابن"* (1848) ***Dombey and Son***، وهي قصة مثيرة للانزعاج حيث لا يشعر الأب بأي حب لابنته. أما *"البيت البائس"* فتحكي قصة إيستر Esther الابنـــة غير الشرعية للسيدة ديدلوك Lady Dedlock، وتحكي عن تورطهـــا في إحدى القضايـــا حول الميراث، ربما كانت النهايـــةُ سعيدة، حيث تتزوج إيستر من د. ألين وودكورت Dr. Allen Woodcourt، لكنّ القارئ على وعي بوجود فجـــوة بين البناء الروائي الملتبس والمحيّر، والنتيجـــة العادية التي تصل إليها القصة. هذا هو الانطبـــاع الذي نلمس وجوده في أولى صفحات رواية *"البيت الكئيب"*:

ينتشرُ الضبابُ في كل مكـــان، يجثمُ فوق النهـــر الذي يتدفق عبر الحقول والمروج، ويغطي صفحـــة مياه النهر الذي يجري محمَّلاً بنفايات السفن وقمامـــة مدينـــةٍ عظيمةٍ قذرة. كما يعربِّدُ الضبابُ فوق مستنقعات إيسيكس، وعلى قمم مرتفعات كينتيش.

تبدأ الروايـــة بالضباب، ويبدو أننـــا فقدنا الاتجـــاه وسط أمواج الضباب المتراكمـــة، وكما هو الحال في روايات ديكنز، تصور القصـــةُ مشاهدَ الموت، والقتل، والجنون، واليأس والانتحار. كما يبدو الأفرادُ منزعجين،

مغتربين وضائعين. هذه هي الفوضى التي تعم المجتمـــــع، والتي تلوّن حيـــاة الناس. إنها، وهذا هو الأهم، القوة الخطـــــرة للرغبات الجنسية التي تهيمن على المجتمع وتشوهه، الأمر الذي يتجسّد في وجود إيستر طفلة غير شرعيـــة للسيدة ديدلوك وكابتن هاودون Hawdon الذي يعمل كاتبًا في المحكمـــــة ويعيش تحت اسم نيمو Nemo الذي يعني "لا أحـــد". هذا ربما هو أكثر الملامح إزعاجًا في *"البيت البائس"*. حتى على الرغم من أن الروايـــة تدعم القيم الفيكتوريـــــة، وتدفع إيستر نحو علاقةٍ إيجابيـــــة مجزيـــــة، فإنها تمثّل بناءً ملتبسًا حول مركزٍ مفقود: الأب ميت. ربما حظي ديكنز باهتمامٍ لم يحظ به روائيٌّ آخر في العصر الفيكتوري، لأنـــــه يصور تلك التشابكات المخيفـــــة والمنذرة بالخطـــــر التي تحيط بالحياة في القرن التاسع عشر في أبعادها المختلفـــــة رغم تأكيدها على قيم الطبقة المتوسطة.

شارلوت وإميـــــلي برونتي

غالبـــاً من يُنظر إلى فتـــــرة تصل إلى حوالي ثمانيـــة عشر شهرا في عاميّ 8-1847 على أنهـــــا ربمـــا كانت من أهم فترات تاريخ الروايـــــة في إنجلترا. كانت هناك رواياتٌ مهمـــــة (*دومبي والابن*" *Dombey and Son*) لديكنز، و(*سوق الغرور*" *Vanity Fair*) لوليام ماكبيس William Makepeace ، و(*ماري بارتون*" *Mary Barton*) لإليزابيث جاسكيل Elizabeth Gaskell، و(*جان اير*" *Jane Eyre*) لشارلوت برونتي، و(*مرتفعات ويذرينج*" *Wuthering Heights*) لإميلي برونتي. لم يأت كل هذا العدد الهائل من الأعمـــــال الروائية بمحض الصدفـــــة. في النصف الأول من القرن التاسع عشر، مرّت بريطانيـــــا بتغيير اقتصـــــادي واجتماعي لم يحدث من قبل، وبدا الأمرُ كأن جميعَ القوى المتعددة تتجه نحو الذروة في الفترة 8-1847. وجاءت الرواياتُ التي ظهرت في تلك الفتـــــرة استجابةً لكل هذه التطورات الاجتماعيـــــة. لكن هنالك ما هو أكثر

من مجرد الاستجابــــة أو رد الفعل. بدا أن الخطابَ القديم، والطريقــة القديمة في التفكير قد بدأت تفقد جدواها، والروايــة – كنمــط من أنماط الأدب – كانت متورطــة بصورةِ فعالــــة في خلق خطاب جديـــــد، بما في ذلك تأسيس أساليب جديدة عند الحديث عن الناس، والمجتمع والفرد. كان من الواضح في تلك الفتــــرة أنَّ التغيير الاجتماعي يؤثرُ تأثيرًا بالغــــا في رؤية الناس لأنفسهم وعلاقتهم بالعالم.

قد نستغرب أن *"جان اير" Jane Eyre* لشارلوت برونتي ليس لها علاقــــة كبيرة بما كان يقع من تغييرات اقتصاديــة واجتماعيــة في حقبــة الـــ 1840s. تقدم الرواية قصة حب بسيطة يمكن أن تحدث في أي وقت من التاريخ. جان إير يتيمــــة تعيش مع خالتها، ثم تلتحق بمدرســة لووود Lowood، بعد انقضاء بضع سنوات كتلميذة ثم كمدرّســـة، تصبح مربية أطفال في ثورنفيلد هول Thornfield Hall، للإشراف على تعليم أديل Adele القاصر الموضوعــــة تحت وصايـــــة إدوارد روتشيستر Edward Rochester. توافق جان على الزواج من روتشيستر، لكنها تكتشف أثناء حفل الزواج أنَ لديه زوجـــــةً أخرى تُدعى بيرثا Bertha، وهي مصابة بمرض عقلي لذا وُضعت في غرفةٍ منعزلـــــةٍ في الطابق الأعلى من البيت. تهرب جان، ويحتضنها كاهنٌ يُسمى جون ريفرز St. John Rivers وأسرته. ثم تحصل على وظيفــة في إحدى المدارس المحلية. يتقدم السيد ريفرز لخطبتهـــــا، لكنها ترفض، ثم تعود إلى ثورنفيلد هول حيث بيت روتشيستر لتجده قد تعرض لدمار كبير. تموت بيرثا، ويتعرض روتشيستر لفقدان بصره إثر حريقٍ نشب في البيت حاول أثناءه إنقاذ حياة بيرثا. تتزوج جان من روتشيستر، وتنتهي القصــــــة نهايةً سعيدة.

نستطيع أن نقرأ *"جان ايــــر"* على أنها قصـــــة مشابهة لسندريلا، حيث تتزوج الفتاة الفقيرةُ من الأمير الوسيم. لكنْ على الرغم من أنَّ القصـــــة تدور أحداثها بعيدًا عن الحياة الصناعيــــة الجديــــدة في بريطانيــــا ومدنها المزدحمة،

هناك علاقةٌ كبيرة بينها وبين ما كان يدور في المجتمع الإنجليـــزي، لأنهـــا تلقي الضوءَ على موقف المرأة في بريطانيا الفيكتوريـــة وفي الطريقة الملفتـــة التي تُصور بها البطلـــة وحياتها. كما أنَ ذلك – رغم أنَ الرواية قد تفتقر إلى الوعي الاجتماعي الواسع المتوفر في روايات ديكنز– ليس هو القضية الأساسية، تكشف الروايةُ في نهايتهـــا أنَ جان قد ورثت ثروة عن عمها، وأنَ بيرثا، زوجة روتشيستر، ذات أصول مختلطة، فقد تزوجهـــا في جزر الكاريبي، وأنَ جون ريفرز طلب من جـــان الذهاب معه في رحلته التبشيرية إلى الهنـــد. باختصار.. تبيّن هذه التفاصيلُ أنَ الكاتبـــة على وعي واضحٍ بالحياة الاقتصاديـــة في الفترة الأولى من العصر الفيكتـــوري وأبعـــاده الاستعمارية. ما أن نضع أيدينـــا على القضية المتعلقة بالمستعمرات البريطانيـــة، يتكون لدينا شعورٌ بموقع الروايـــة في مجتمع تلك الفترة – إنها على وعي بالحياة الاقتصاديـــة والاجتماعيـــة المعقـــدة في بداية العصر الفيكتوري.

لكي نقر بهذا، نحتاج أن نعرف كيف تغيّرت طريقةُ النظر إلى الفن الروائي في العصر الفيكتوري في السنوات الأخيرة. كان هناك وقتٌ اعتاد النقاد فيـــه التأكيد على التطور الأخلاقي للبطلـــة— كانت في البداية شابةً صعبة المراس ثم نضجت وتعلمت التعاملَ مع الحياة بمزيدٍ من الحذر والحرص. وهكذا يمكن اعتبارُ الروايـــة دليلاً إرشاديـــاً للفيكتوريين يعلمهم أساليب السلوك الصحيحـــة. مشكلة مثل هذا الطـــرح أنه أسرع من أن يتجنب العناصر المثيرة للمتاعب في القصة. إنّ الأفراد القادمين من المستعمرات، والأفراد المنتمين للطبقـــة العاملة، وكذلك النساء ومنهن جان، كل هؤلاء شخصياتٌ مربكـــة وتتحدى الشعور بالرضـــا الذاتي الذي يهيمن على المجتمع الذكوري للطبقة المتوسطة. نقول ببساطة إنّ بريطانيا في العصر الفيكتوري كانت منخرطـــة في عمليـــة إعادة صياغة نفسها لتؤسس مجتمعًا محترمًا من الناحية الأخلاقيـــة، لكن كان هناك أولئك الذين ظلوا خارج إطـــار الخطاب الجديد للطيقة المتوسطة الجديـــدة.

طبقا لذلك، فإنَ النقد الذي ظهر مؤخرا، بدلا من تركيزه على احتواء صوت جان حيث إنها وجدت لنفسها مكانا في المجتمع، اهتم بالطبيعة الاستثنائيـــة لذلك الصوت ومتطلباته. يمكن اتخـــاذ مدرسة لوود، التي تعنى بفرض النظام والمواءمة والتكيّف، نموذجـــا صارمـــــا لضرورة الخضوع للنسق العام الذي أصبح أحد الملامح الرئيسة للحياة في العصر الفيكتوري. دأبت جان على تحدي سلطة المدرسة ومديرها السيد بروكيل هرست Brocklehurst. لقد وضعت جان نفسها بإرادتها الكاملة خارج السياق الاجتماعي. ورغم أنَ الفرصة أتيحت أمامها لكي تنضم إلى أعضاء المجتمع عندما تقدم روتشيستر لخطبتها، فإنها رفضت مما يؤكـــــد على استقلالها ورفضها الخضوع. إذا لم تخضع امرأةٌ ما للانصياع والموائمــــة في المجتمع الفيكتوري، فإنها تتعرض للعقاب، والذي يأخذ شكل الإقصاء وربما الاحتجاز. حُبست بيرثا التي تعاني من الجنون، والتي يمكن النظر إليها كامرأةٍ رفضت الانصيــــاع لطموحات وقواعد المجتمع المحترم. إذا لم تقبل جان بالرضوخ والالتزام كانت ستتعرض لمثل هذا المصير. إنّ هذا التهديد قائمٌ، لأنه من الصعب على جان أن تقيم علاقة تقليديــــة مع أناسٍ آخرين.

إننا نشعر أنَ جان فتاةٌ قويةٌ ومستقلة لكنها في الوقت نفســـه ليست منيعة، بل هي قابلة للانجراح والاختراق، ومرتبكة. ما يثير الاهتمام هنا هو مفهوم الفرديةِ الذي تطرحه برونتي. يتميز الأدبُ الرومانتيكي بوجود ذلك الفرد المتمرد أو الخارج عن سياق المجتمع. وعندما نصل إلى *"جان اير"*، وفي مجتمعٍ اتسعت المسافة فيه بين الناس ومواطنهم الأصلية وعائلاتهم، أصبح الأفرادُ أكثر هشاشةً وضعفًا لأنَ عليهم الاعتمـــادَ الكاملَ على أنفسهم. هذه إحدى القضايا الرئيسية التي تعود إليهـــا النصوصُ الفيكتورية. ما نراه على الصعيد الاجتماعي في بريطانيا الفيكتوريــــة هو ظهور مجتمع أكثر انضباطـــًا وأكثر تنظيمًا حيث كان التغييرُ الاجتماعي المتسارع في حاجةٍ إلى قدرٍ أكبر من السيطرة والتحكم. لكن على المستوى الشخصي، بدلاً من أن نرى الأفراد وهم يلقون بأنفسهم داخل

البناء الاجتماعي، نجد شعورًا بأنّ موقف الفرد أصبح أكثر تعقيدا واغترابا. لهذا كان من الطبيعي أن نلمس شيئين في الرواية الفيكتوريـــة: الأول هو الشعور الجديد بالنظام الاجتماعي، والثاني، وهنا تكمن المفارقة، الشعور المتنامي بالتعقيدات السيكولوجية وبالمشكلات التي يواجههـا الفرد في مثل هذا المجتمع.

تنتهي *"جان إير"* بتحقيق التوافق الاجتماعي وإعادة ترتيب الأمور والمواقف— تصبح جـــان جزءًا من النظام السائد. لكنْ خلال الروايــة هناك عناصر متناقضـــة في شخصيتها. إنها ترى نفسها امرأة خارجــة عن السياق الاجتماعي العام an outsider، لكنها تصدرُ أحكامًا متسرعــةً على الآخرين طبقًا للقيم التقليدية. في الأساس، ثمة تناقض بينها وبين الأفكار المتعلقة بالاحترام والوقار التي تسود مجتمع الطبقة المتوسطة، لكنها في الوقت نفسه تتوق إليها. هذا تناقضٌ شائع في الأدب الفيكتـوري. كان ديكنز، على سبيل المثال، الأكثر رفضًا للأعراف السائدة يومئذ وتمردًا عليها، لكنه كان أيضًا مدافعا عن مجتمع الطبقة المتوسطة. في حالة برونتي، فإنّ بطلاتها متمردات، لكنهن متمردات منتميات للطبقة المتوسطة. ما نريد أن نثني عليه، رغم ذلك، أنه في عاميْ 8-1847، بدلاً من الاكتفـــاء بمجرد توصيف المفاهيم الموجودة حول الفردية في الطبقة المتوسطة، فإن برونتي اهتمت بصياغـــة تلك المفاهيم والمشاركة بفعالية في صناعتها، إذْ كان القراءُ في العصر الفيكتوري يلجأون إلى الروايـــة لفهم ماذا يعني أن تكون فردًا في بريطانيـــا في القرن التاسع عشر.

يتطور ذلك الإحساسُ بالتعقيدات السيكولوجية التي شاهدناه في *"جان إير"* ويذهب مسافةً أبعد في روايــــة شارلوت برونتي *"فيليت"* *Villette* (1853)، حيث يكون التركيزُ الأساسيُّ على الرغبة. كان الفيكتوريون يولون احترامًا كبيرًا للزواج بطريقةٍ لم تسبق من قبل. يمثل الزواجُ لهم الآليـــة الأهم في النظام الاجتماعي، لأنه هو الذي ينظم وجودَ الأفراد وعلاقاتهم في وحدات صغيرة محكمة، وهو أيضًا الذي ينظم الطاقــة الجنسية الخطيرة. عند ديكنز هنالك دائمًا شعورٌ بالرغبة

الجنسية باعتبارها الطاقة الفوضويـــة أوالمنفلتة التي يمكن أن تهدد الانسياب الطبيعي للحياة في المجتمع. أما عند برونتي، فالرغبة الجنسية أيضا طاقة فوضوية، لكن ثمـــة شيئا ملفتا للنظر في الطريقة التي تخلق بها خطابا جديدًا يمكن أن يكون عادلا ومنصفا للمشاعر الجنسية لدى بطلاتها.

تحكي روايـــة *"فيليت"* قصة لوسي سنو Lucy Snowe، وهي مدرّســـة في مدرسةٍ للبنات في مدينـــة فيليت البلجيكيـــة. تقع بالتدريج في غرام بول إيمانيويل Paul Emmanuel زميلها في المدرسة. يضطر إلى الذهاب إلى المنطقة الغربية West Indies ويترك المدرسة تحت مسئولية لوسي على وعدٍ بالرجوع بعد ثلاث سنوات. لكنه يموت في نهاية القصة. ثمة أوجة للتشابه بين هذه القصة ورواية *"جان إير"* – شابة وحيدة تؤكد ذاتها وتعثر على شريك حياتها. لكنّ كل شيء في هذه الرواية يُقدم بأقصى صورة ممكنـــة من التطرف والمغالاة، ولا يتحقق في نهاية الأمر أيْ قدرٍ من التوافق والمصالحـــة مع المجتمع. فنرى لوسي في نهاية القصة تتخيل مستقبلها الذي قد لا يتحقق. تتعامل الروايةُ بدهـــاء فيما يتعلق باستخدام القوة والنفوذ في المجتمع. ثمة مشاهد لافتة للنظر، مثل ذلك المشهد عندما كان إيمانيويل يُخرج مسرحية مدرسية وهو يؤدي جميع الأدوار، ويحث الفتيات على تقليد طريقته في الأداء. كان إيمانيويل تقريبًا يضع الكلمات على شفاه التلميذات، يعكس ذلك المشهدُ وعيًا واضحًا بهيمنـــة الرجال على المجتمع، كما يعادله، من الناحية الأخرى، عزلـــة لوسي ووحدتها.

ما يلفت النظـــر أيضًا الطريقـــةُ التي تعبّر بها الكاتبةُ عن مخاوف، ورغبات وحاجات لوسي. لقد طوّر المجتمعُ الفيكتوري فكرًا يتعلق بما يمكن اعتباره لائقـا ومقبولا، مع إمكانيـــة الحكم على الأفراد الذين ينحرفون عن تلك المنظومـــة المشتركة من القيم بأنهم مصـــادر للخطر والإزعاج. من الناحية الأخرى، كان هنالك شعورٌ متزايدٌ بتعقيدات الذات البشرية ومشكلاتها، وهذا هو ما تطرحه روايـــة *"فيليت"* بوضوح. إنّ هذه الرواية تسهم بحق في صياغـــة ذلك

الشعور الجديد بالنفس وتعبّر عنه، كما أنّ مثل هذا الشّعور لا يتعارض تماما مع منظومـــة القيم الأخلاقية الفيكتورية؛ بل على العكس، إنه عنصرَ أساسيٌ في الفكر الفيكتوري وأحد الملامح المهمـــة لعمليـــة بناء المجتمع. لم يُظهر المجتمعُ الرأسمالي الليبرالي مرونـــة كافية لاستيعاب تلك الفكرة الجديدة فقط، بل حافظ على وجوده واستمراره بتدعيم مثل هذا الشعور بالفرد، هذا هو السبب الرئيسي الذي يجعل هذه العلاقة المتشابكة، الملتبسة أحيانا، بين ذات الفرد والمجتمع موضع اهتمامٍ متكرر من قبل الروائيين في العصـــر الفيكتوري.

كما يشير ذلك أيضًا، وربما بطريقةٍ مفاجئة، إلى شيءٍ يبدو محليًا ومحدودًا يتعلق بالموضوع الذي تتناوله النصوصُ الفيكتورية، كما يتعلق بالعصر الفيكتوري برمته. رغم أنّ الفيكتوريين كانوا يديرون شئونَ إمبراطوريـــة كاملة، إلاّ أنهم لم يشعروا أنهم جزءٌ من الثقافة الأشمل لأوروبا، كما كان الحالُ حتى القرن السابع عشر على الأقل. لقد ركزت الروايةُ، وهي الشكل الأدبي المفضل لديهم، على الحياة المحليـــــة. وحتى مصطلح "فيكتوري" نفسه – على عكس "رومانتيكي" مثلا الذي تتعدى معانيه ودلالاته الحدود البريطانية – يشير إلى اهتمام خاص بما يحدث داخل المجتمع الإنجليزي. يشعر القارئ في العصر الحديث بأهميـــــة النصوص الفيكتورية ويجدها جذّابةً وممتعة، لكننا يجب أن نعترف بأنّ هذا ربما يعود إلى أنّ هذه النصوصَ تعالج موضوعاتٍ وقضايـــــا قريبة من حياته الشخصية، بل ربما يجب علينا أن نعترف أيضا بأن آفاقَ الأدب الذي أنتجــــه العصر الفيكتوري قد تعرضت إلى عملية اختزال واضحـــــة.

ومع ذلك، لا يقلل هذا من تأثير الكثير من الروايات التي ظهرت في القرن التاسع عشر. لاحظ، على سبيل المثال، روايـــــة *"مرتفعات ويذرينج"* *Wuthering Heights* لإميلي برونتي التي نُشرت في عام 1847، والتي تحكي قصة الحب بين كاثرين إيرن شو Catherine Earnshaw وهيثكليف Heathcliff. تبدو هذه الروايـــــة واقعةً بين الطريقـــــة القديمة للحياة والعالـــم الجديد في الفترة

الفيكتوريـــة. المنزل في مرتفعات ويذرينج هو فراغٌ شعبي مفتوح، وهو يقع في مواجهـــــة البيت الريفي أو المزرعــة the Grange بغرفـــه ومساحاته الخاصة. يوحي هذا التغيّر المعماري برغبـــــة الفيكتوريين المتصاعدة في امتلاك مساحات خاصة بهم، مما يعكس أنهم أرادوا الانسحاب السيكولوجي إلى ذاتهم وعالمهم الداخليّ بعيدًا عن الآخرين. ما نستطيع قوله بين أشياء أخرى كثيرة عن العلاقة بين كاثرين وهيث كليــف: أنهما – كما تقول الصورُ الرمزية – في الحقيقة شخصٌ واحــد، ولهذا ترتفع الروايـــةُ فوق الفكر الفيكتوري الذي يفصلُ بين الأفراد. تطور *"مرتفعات ويذرينج"* فكرة العاطفـــة القوية التي ترتقي بالفرديـــــة. مع نهايـــــة *"مرتفعات ويذرينج"* ، يظهر الجيـــلُ الثاني وهم أبناء كاثرين وهيث كليـــف، وهو جيلٌ أكثر اعتدالاً وانضباطا في سلوكـــه. هذا هو الاتجـــــاه الذي يسير فيه العالم، لكنْ في معرض تصويرها للعلاقة بين كاثرين وهيث كليـــف، تواجهنا الرواية ببديلٍ آخـــــر للنظام الاجتماعي الذي يهيمن على الفترة الأولى لبريطانيـــــا الفيكتورية.

وليـــــام ماكبيس ثاكـــــري وإليزابيث جاسكيل

أقامت بريطانيـــــا معرضـــــاً ضخمًا في كريستال بالاس Crystal Palace في حديقـــــة هايد بارك بلنـــدن في عام 1851. لقد حلّت روح الثقـــــة في حقبة 1850s محلَ مشاعر عدم الاستقرار السياسي والاجتماعي والاقتصادي التي هيمنت على حقبتَيَ 1830s و1840s. في هذا السياق، يمكن أن ننظر إلى هذا المعرض على أنه إشارةُ انتصــــــار، دعوةٌ إلى العالم بأسره لكي يعيد إنتاجَ نفسه على صورة رجل الطبقـــــة المتوسطة في إنجلترا. كان ذلك المعرضُ احتفاءً بالتقدم الصناعي، فالصناعـــة أعلنت عن وجود عالمٍ مكوّنٍ من أجزاء متشابهة ومتداخلة. لقد انتهى زمنُ الإسراف وعدم الاستقرار. كانت منتجاتُ العالم

معروضـــة في كريستال بالاس. بدا الأمرُ كأنَ كل شيء يمكن جمعـــــه والتحكمُ به تحت السقف التي شيّدته بريطانيـــا.

يعبّر الأدبُ الفيكتوريُ بدرجةٍ كبيرةَ عن هذا الشعور بالهوية الوطنيـــة، لكنَ الأدبَ، كما نتوقع، سوف يجذب الانتبـــاه إلى التوترات والتشققات الكامنة في هذه الصورة الذاتية للأمـــة. ما نراه في روايات وليـــام ماكبيس ثاكاري William Makepeace Thackeray هو إحجام عن اعتناق القيم الجديدة للفترة الفيكتورية. من الواضح أنَ ثاكاري كان رافضًا للقصص الجديدة التي ظهرت في ذلك العصر. فعلى سبيل المثال، تشعرُ البطلةُ في الرواية الفيكتوريـــة، كما شاهدنا في *"جان إيــر"*، بالإحباط لأنَ قدراتهـــا مقيّدة ومختنقـــة في مجتمعٍ يسوده الرجال، لكنها تتكيفُ في نهاية الأمر مع هذا المجتمع وتجد لنفسها مكانـــًا فيه. على النقيض من ذلك، في روايـــة *"سوق الغرور"* (1847-8) *Vanity Fair*، نرى البطلةَ بيكي شــارب Becky Sharp متآمرةً، وساخرةً وبغيضـــة. يبدو كأن ثاكاري يعلمُ كيف أصبحت المــرأة تُصوّر في الأدب، لكنه يرفض الترويج هو أيضًا لهذه الرؤية.

أتى وقتٌ في تلك الفترة كان يُنظر إلى ثاكاري على أنه مساو لمعاصره ديكنـــز، لكنّ آخرين عبّروا عن تحفظاتهم أثناء حياته. شعر بعضُ القراء أنـــه كاتبٌ من طراز تقليدي قديم، وأنّ رواياته، باستثناء *"سوق الغرور"* لا تثير إعجابَ القراء واهتمامهم، لكن ربما كانت هذه الصفات التقليديـــة هي التي تجعل من ثاكاري مثيرًا للاهتمام؛ لأنّ صوتـــه كان رجعيًا ورافضًا للأفكـار الجديدة التي غزت الروايـــة في العصر الفيكتوري. تأسست شهرةُ ثاكاري بعد ظهور رواية *"سوق الغرور"* التي كان عنوانُها الجانبيّ *"روايـــة بلا بطـــل" A Novel without a Hero*، الأمر الذي يوحي بعدم رضاه عن صورة البطل والبطلة التي كانت تهيمن على الروايات في ذلك الوقت. ثَمة دعـــوةٌ للقارئ إلى المشاركة في محاكمـــة جان إيـــر وديفيد كوبرفيلد، كما لم يُطلب منهم أيضًا إبداء الكثير

من مشاعر التعاطف مع بيكي شارب بطلة *"سوق الغرور"*. يُعد اتجـــاه ثاكاري في رسم الشخصيات فكاهيا وخارجيـــا في الأساس. تقدم *"سوق الغرور"* – بوجه عـــام – صورة ساخرة لمجتمعٍ قد سيطرت عليـــه رغبةٌ جديدة في امتلاك الأشياء والسلع، مجتمع تُحرك أفراده دوافعُ الجشـــع والأنانية.

منح اختيارُ زمن وقوع القصـــة في وترلو Waterlooعام 1815 ثاكاري الفرصـــة لكي يفكر في التغييرات الخطيرة التي حدثت في النصف الأول من القرن التاسـع عشر. ففي الوقت التي كانت الرواياتُ تلعب دورا مهمـــا في خلق شعورٍ جديدٍ بأهميـــة الطبقة المتوسطة وقيمها، أعرب ثاكاري عن رفضه لذلك. وعوضا عن أن يجد أية قيمة حقيقية في تجربـــة الطبقة المتوسطة – كما هو الحال مع كثيرٍ من معاصريه – انتقدها بشدة باعتبارها أنانيـــة. حتى دوبين Dobbin، وهو أكثر الشخصيات احترامـــاً في *"سوق الغرور"* والأقرب إلى صورة بطل الطبقة المتوسطة، يُنظر إليه بازدراء. إنّ عدم التزام ثاكاري بموضوعات الطبقة المتوسطة والأفكار المتعلقة بالفرديـــة، بالإضافة إلى عدم احترامه للقيم المرتبطـــة بالزواج والعائلة، كل ذلك يجعل منـــه كاتبا خارجًا على سياق الروايـــة الفيكتورية في ذلك الوقت. يتجلى خروجُـــه عن القواعد المألوفة أيضًا في *"تاريخ حياة بيندينيس"* (1849-50) ***The History of Pendennis***، التي ظهرت في نفس العـــام الذي ظهرت فيه *"ديفيد كوبرفيلد"*. تحكي الروايتان قصصا متشابهـــة، لكن بينمـــا تهتم *"ديفيد كوبرفيلد"* ببناء هويـــة ناجحـــة للطبقة المتوسطة، تركزُ *"تاريخ حياة بيندينيس"* على افتقاد البطل للاتجـــاه والدور في حياته. و ربما كان الإيقاع البطيء في رواية *"تاريخ حياة بيندينيس"*، الذي قد لا يروق القارئ في العصر الحديث، من العناصر المهمـــة لنجاحها— حيث تتعمد الرواية الالتزام بإيقاعٍ يتناقض مع الإيقاع الجديد السائد في الحياة الفيكتورية.

في روايـــة *"قصـــة حياة هنري إيزموند"* *The History of Henry Esmond* (1852)، يعالجُ ثاكري بطريقةٍ مباشرة الأفكار الجديدة المتعلقـــة

بالهوية الفرديـــة التي راجت في العصر الفيكتوري. تدور أحداث القصـــة أثناء فترة حكم الملكة آن Queen Anne، وتلقي الضوء على نظامٍ عسكري قديـم يتم تطبيقُـــه في هيكل اجتماعي جديد يحتل الفردُ فيه موقعَ الصدارة ويتصرف بما يمليه عليه ضميره الشخصيّ. لذلك يمكن قراءة الروايـــة باعتبارها تعبيرا عن مجموعة من القيم الأكثر حساسيةً تحل محل قيم قديمة باليـــة. لكنّ هنري أوزموند ليس بالضرورة شخصًا إيجابيـــًا. يمكن أن نراه شخصا أنانيًا منغلقا على ذاته، يتصور أنه نوع من الآلهـــة يحتل الموقع المحوري في عالمه الخاص. بهذه القراءة، يعري أوزموند العيوبَ الكامنـــة في الفكر الفيكتوري الذي يؤكـــد على الذات. إنّ إحجام ثاكاري عن المشاركـــة في الأفكار الرائجـــة التي نجدها في معظم روايات معاصريه، عادةً ما صاحبه، كما حدث في *"سوق الغرور"* و*"القادمون الجدد"* (1855) *The Newcomes*، انتقادُ حادٌ للنزعـــة الماديـــة. وفي آخر أعماله، *"فيليب"* (1862) *Philip*، أصبحت علاقته بالثقافـــة المعاصرة وقتذاك أكثر مرارةً، لكنّ خشونة *"فيليب"* (وهي من أكثر الروايات عنصرية في العصر الفيكتوري) تساعدنا على تذوق الأبعاد العميقة في رواياته الأولى. لقد فقد ثاكاري الثقـــة تمامـــًا في النظام القديم، لكنه يظل متشككًا في القيم الجديـــدة التي ظهرت في بريطانيا الفيكتوريـــة، تلك القيم التي روجت لها رواياتُ معظم معاصريه.

تقدم إليزابيث جاسكيل Elizabeth Gaskell مثالاً على الروح الإيجابيـــة التي نلمسها في عددٍ هائل من الروايات في حقبـــة 1850s. لكن في حقبـــة 1860s انتشر على نطاقٍ واســـع شعورٌ بالفشـــل. شعر الناسُ أنَ الرفاهيـــة الماديـــة لم تحسن حياة الناس. كان هناك، في 1850s، خاصـــة في الروايات الاجتماعيـــة والصناعيـــة مثل تلك التي ألّفهـــا تشارلز كينجيزلي Charles Kingsley مثل *"الخميرة"* (1848) *Yeast*، و*"ألتون لـــوك"* (1851) *Alton Locke*، شعورٌ بالتفاؤل بقدرة المجتمع على مداواة جروحـــه والتقدم إلى الأمام. يبدو هذا

واضحا في روايـــــة *"الشمال والجنوب"* (1854-5) *North and South* لجاسكيل وهي معنيــةٌ بالتوافق الاجتماعي والحث على اجتيـــاز العداء والانقســـام. تحكي الروايـــة قصـــة مارجريت هيل Margaret Hale التي ترافق أباهـــا عندما يستقيل من عمله ككاهن في جنوب إنجلترا إلى ملتون الشمالية (مانشستر). تجد نفسها هناك في خضم صراعٍ مع صاحب أحد المصانـــع يُدعى جون ثورنتـــون John Thornton، عندما تحاول أن تحثـــه على النظر بعين التعاطف مع المشكلات التي يعاني منها عمالـــه. تلين مواقفه، ويتزوجان في نهاية القصـــة. من اللافت هنا أن تهتم روائيـــة بالحياة الواقعيـــةَ الجديدة في بريطانيا. تنطوي القصة على أهداف توافقيـــة أوتصالحيـــــة –تريد أن تداوي جروح المجتمع وانقساماته، خاصـــــة العلاقة بين صاحب العمل والعمّـــال. لكنّ الروايـــــة تطرحُ أيضًا نسختين من فكر الطبقـــــة المتوسطة، وتحاول التوفيق بينهما. النسخة الأولى هي الرؤيـــــة الليبرالية للمسئولية الأخلاقية لصالح رفاهية المجتمع بوجهٍ عـــام مع شعورٍ بالالتزام نحوالأفراد الأقل حظًا؛ أما النسخة الثانيـــــة فتتعلق بعالم الأعمال والأرباح. بالتوفيق بين مارجريت وثورنتون حيث يتعلم كل جانبٍ من الجانب الآخر. تؤكد الروايةُ على روح التصالح والبحث عن علاج. لهذا نعتبرها روايـــــةً ذات رسالةٍ أخلاقية للمجتمـــع. ولهذا أيضًا نجدُهـــا متوافقـــــةً مع الجو النفسي الذي تميّزت به حقبـــــة 1850s، أي أنه مع الثروة الآخذة في الازدياد، يمكن العثور على حلول للمشكلات التي تعاني منها البلاد.

من بين الانتقادات التي يمكن أن توجـــه لرؤيـــــة جاسكيل – وهي انتقادات تصلح لمعظم الروايات الفيكتورية— هو أنها تسعى للوصول إلى إجابات شخصية لمشكلات سياسية، معتقـــدةً أنّ تغيير آراء الأفـــــراد ومواقفهم يمكن أن يؤثر على الطبيعـــة الكلية للمجتمع. ومن الأمور الواضحـــة أيضًا في روايات جاسكيل اعتقادُهـــــا أنه في النهايـــــة يجب على كل فردٍ أن يشاركها الرأي فيما يتعلق بقيم الطبقة المتوسطة، فكان يُفترض أن يحصل العمال على الأرباح نفسها

بعيدة المدى التي يحصل عليها أصحاب العمل ذلك إذا ما عرفوا مصلحتهم. وذلك هو الفكر الذي ســـاد العصرَ الفيكتوري على أية حال. يمكن النظر لرواية *"الشمال والجنوب"* باعتبارها من الأعمال التي حاولت إعادة التفكير في بريطانيـــا في الفترة التي شهدت المعرض العظيم. لذلك يجب أن نكون حذرين لمستوى التعقيدات والتناقضات في رواية جاسكيل.

من الملامح الأخرى لهذه الروايـــة ذلك الإحساس الملفت بالإثارة الجنسية الذي يؤثر على مارجريت في مواقف متعددة. يبدو كأنّه ثمـــةَ بُعــد غيرَ عقلانيَ في شخصيتها لا يمت بصلـــةٍ إلى الخطاب المهذّب الذي تنتهجه الروايـــة التي تتجنب أية إمكانيـــة للجوانب العاطفيـــة في الحياة واللغة. ندرك في هذا الصدد مرة أخرى ما كان ينكره الفيكتوريـــون ويقمعونه من أجل بنـــاء منظومتهم للأخلاق الاجتماعية. وكما هو الحال في روايات شارلوت برونتي، فرغم أنّ هذا الشعورَ بالهويـــة الجنسية لمارجريت يبدو متناقضـــا مع الموضوع الاجتماعي الذي تعالجه الروايـــة، فإنّ الاعترافَ بتعقيدات النفس البشرية، خاصة تلك المتعلقة بالمرأة التي تختلف طريقة تفكيرها عن الطرق السائدة التي يهيمن الرجـــالُ عليها، هو جزءٌ مهم من الآليـــة التي كان الفيكتوريون يصيغون بهـــا عالمهم. في جميع روايات جاسكيل ومنها *"رث"* (1853) ***Ruth***، و*"ماري بارتون"* (1848) Mary Barton، و*"عشـــاق سيلفيا"* (1863) *Sylvia's Lovers*، و*"زوجات وبنات"* (1864-٦ ***Wives and Daughters*** ثمة رغبـــةٌ ملحة نحو البحث عن التصالح الاجتماعي، وإن كانت الكاتبةُ واعيـــةً بشدة بوجود التناقضات. وكما هو الحال مع الروائيين الآخرين الذين عاشوا في تلك الفترة، كانت جاسكيل مهمومـــةً بصياغـــة منظومة جديدة لأخلاق الطبقـــة المتوسطة وقيمها، لكنها كانت في الوقت نفســه تشعر ببعض الشكوك إزاء تلك القيم.

ألفريـــــد لورد تنيسون وروبرت براونينج

وإليزابيث باريت براونينـــــج

من الواضـــــح أنّ الروايـــــة في العصر الفيكتوري قد أصبحت الشكل الأدبي السائدَ والأكثر شيوعًا. بطريقةٍ غير معهودة من قبل في الأدب، ما نشاهده كان شكلاً يرتبط ارتباطـــــا مباشرا بعدد هائل من الناس، يساعدهم في البحث عن معنى لحياتهم. لكنْ إذا كانت الروايةُ هي الشكل المفضل، ما هو الدورُ الذي لعبـــــه الشعرُ في تلك السنوات؟ في الحقيقة، استمر الشعرُ يتمتع بمكانـــــةٍ مرموقة تعلو مكانة الرواية؛ لكننا نرى أيضـــــا أنه بينما احتلت الروايـــــةُ وسط الميدان، اهتم الشعرُ بالأبعـــــاد الأكثر ابتعادا أو هامشية في الحياة الفيكتورية.

كان ألفريـــــد لورد تنيسون Alfred Lord Tennyson الشاعر الأهم في تلك الفترة. كاتبٌ كانت رؤاه العاطفيـــــة والفكرية متوافقـــــة بصورةٍ واضحـــــةٍ مع جمهور القرّاء. في العصر الرومانتيكي كانت الرؤيـــــة للفـــــرد باعتباره خارجـــــاً عن سياق المجتمـــــع تمثل اتجاهـــــا فكريـــــا جديدًا. عندما نصل إلى تنيسون، نجد أنّ الشعورَ بالعزلـــــة والوحدة قد تضاعف. نشعرُ أنّ الأفراد انسحبوا إلى داخلهـــم بعد أن أعيتهم مشكلاتُ المجتمع وآلمهم ما يدورُ في العالم. يتجلى هذا في قصائد مثل "ماريانـــــا" (1830) "Mariana" و"سيدة شالوت" "The Lady of Shallot" (1832). ثمـــة شعورٌ بالذنب، بعدم القدرة على اتخاذ أية قرارات صحيحة. هذا الشعورُ تعبر عنـــــه كتاباتُ تنيسون الحسيّة ذات الطبيعة الموسيقية وتدعمـــــه. إنه أسلوبٌ يعبر نفســـه لتصوير الحالات الضعيفة.

يمتدُ هذا أيضا إلى الحالات الغريبـــــة والملتبســـــة، وحتى إلى النواحي الجنسية الشاذة التي تبتعـــــد عن الرغبـــــة التقليدية الطبيعيـــــة وتختلف عنها. يستمر التوغـــــلُ مراتٍ ومرات ليس في شعر تنيسون فحسب، وإنما في الشعر

الفيكتوري برمتــــه، إلى تلك الأعماق المعتمـــة الغريبـــة من العقل. لكن، كما هو الحـــال في الرواية الفيكتوريـــة، عندما تستكشف المناطق اللاواعية من العقل، يظهر شعورٌ بالذات المغتربـــة ويتواجد جنبـــا إلى جنب مع الكثير من الأفكار التقليديـــة فيما يتعلق بالقيم الأخلاقيـــة للمجتمع. يتضح هذا في قصيدة "في إحياء الذكرى In Memoriam" المنشورة في عام ١٨٥٠، وهي قصيدة يقال إن الملكة فيكتوريـــا كانت تعتقد أنه لا شيء يفوقها روعة وقيمة سوى التوراة. وهي مرثيـــة an elegy طويلة أهداها تنيسون إلى روح صديقـــه آرثر هنري هالام Arthur Henry Hallam الذي توفي في عام 1833 وهو في الثانية والعشرين من عمره. ولأنها كُتبت في بضع سنوات، تتكون المرثيـــة من سلسلة من مائـــة وثلاثين قصيدة يعبّر فيها تنيسون عن تأملاتـــه حول التحولات التي شهدتها الحيـــاة في العصر الفيكتوري، ويدرس طبيعة الفقد والحرمان.

ما يدهشنا على الفور في هذه القصيـــدة هو ذلك الإحســـاس بالجزع والكآبة الذي يخيّم على سماء القصيدة:

بيتٌ معتمٌ، أتوقف أمامـــه مرةً أخـــرى

هنـــا في هذه الشوارع البغيضـــة،

هذه الأبوابُ التي اعتاد قلبي أن يدق متسارعًا أمامها

تقف انتظارًا ليدٍ تمتد وتدق.

يدٌ لم تعد تستطيع المصافحـــة مرةً أخرى—

انظر إليّ، لأنني لا أقوى على النـــوم،

وإنني مثل شيءٍ مذنبٍ أزحف

في الصباح البـــاكر نحو الباب.

إنـــه ليس هنـــا؛ إنـــه بعيدٌ جـــدًا

تبدأ ضوضاءُ الحيـــاة في الرجوع مرةً أخرى،

وفي شحوبٍ يبزغ، من خلال المطر المتساقط

على الشوارع الخاويـــة، نهـــارٌ حزين.

(In Memoriam, VII)

يرتـــاد تنيسون الشارعَ والبيتَ الذي كان يسكنه هالام، ويتذكر المواقفَ والمشـــاعرَ الحميمـــةَ القديمة. لم يعد للحيـاة اليومية معنىً له؛ وتُظهر القصيدةُ بعمقٍ كيف أن موتَ صديقـــه قد زلزل كيانـــه. لكنّ بساطة القصيـــدة توحي بأبعـــادٍ أخرى أكثر عمقًا – موت هالام يعيد للذاكرة موتَ المسيح. ليس هنالك من عزاءٍ ألبتـــة، ولا أمل في حياةٍ تأتي بعد الموت. يتعذب تنيسون بذنبـــه وخطيئته. لم يصرّح تنيسون بوضوح أنه كان يحب هالام ويعشقه، إذْ لم تألف الثقافـــةُ الفيكتوريـــة مثل هذا النوع من العلاقات. لكنّ هذه القصيدة، في مجملها، تعكسُ شعورًا كاملاً بالعجـــز والارتبـــاك الإنســاني أمام الموت. لذلك قد يبدو مستغربًا أن تحظى مثل هذه القصيدة بشهرةٍ واسعةٍ بين القراء الفيكتوريين. لكن القصيدةَ قد نجحت في التصدي للقضايا التي كانت تسبب الكثيرَ من القلق في ذلك الوقت حيث عبّر تنيسون عن الشكوك العميقة التي كان يعاني منها معاصروه حول كيفية التوفيق بين الدين والعلم، بين اللـــه والطبيعة، وربما شكوك تحيط بالأفكار المحليـــة التي صاغوها. إنه يتوق إلى رفقةٍ آمنـــة ومكانٍ أليفٍ ومحببٍ لقلبـــه، لكنّ الأشياءَ التي تعطي الثبات واليقين والشعور بالأمان تتحطم بسهولة وتتهاوى – إنّ البيت "معتمٌ"، والشوارع أصبحت "بغيضةً" والنهــار "حزينًا" ولا معنى له.

روبرت براونينج Robert Browning شاعرٌ آخـــر ممن اهتموا باستكشاف المناطق المظلمـــة في النفس البشريـــة. لقد فعل ذلك عن طريق المنولـــوج الداخلي الدرامي dramatic monologues. حيث يتحدث شخصٌ ما

إلى جمهور غير مرئي. في قصيدته "زوجتي الدوقـــة الأخيرةُ "My Last Duchess ثمة متحدثٌ متخيَّـــل وهو الدوق يتحدث إلى شخص يمثل الفتاةَ الجديـــدة التي ينتوي الزواج منهـــا. يصورُ نفســـه بطريقةٍ غير مباشرة كرجل طاغٍ لم يغفر لزوجته الأولى نزعتها الاستقلالية. إنه زوجٌ مستبد لديه رغبـــةٌ في قمع الآخرين والحدّ من حريتهم. يحدد ذلك الاتجاه الذي تتبعه مونولوجات براونينـــج الدرامية رغم أنهـــا أصبحت بمرور الوقت أكثر عمقا. هنالك دائمـــا صراعٌ بين عقل المتحدث والعالم الذي يعيشُ في محيطـــه. ثمة أيضًا إرادة مشوّشة لامتلاك القوة والسيطرة وهو أمرٌ يتناقض مـــع قيم المجتمع العقلاني الليبرالي:

هذه هي صـــورة زوجتي الدوقـــة الأخيرة معلَّقـــة على الجدار،

تبدو كأنها لازالت على قيد الحياة. إنني أدّعي اليومَ

أن تلك اللوحـــة من الروائع. لقد عملت يدُ فرا باندولـــف

بهمـــة يومًا كاملاً في رسمها، وها هي تقف هناك.

أيسعدك أن تجلس قليلاً للتمتع برؤيتها؟ قلتُ.

كان فرا باندولف بارعـــًا في

رسم الوجوه،

وفي التعبير عن العمق والمشـــاعر من النظرة الأولى،

إنني أحتفظ بها لنفسي (لقد أزحتُ عنها الستار من أجلك)

لكم يريد الآخرون أن يسألوني، لكنهم لا يجرؤون،

كيف ارتسمت مثل هذه النظرة في عينيها؟! (١– ١٢)

نكتشف في نهايـــة القصيدة أنّ الغيرة القاتلة للدوق هي التي دمرت حياة الدوقـــة. هكذا تختلط مشاعرُ الغيرة في قلبه بمشاعر الخوف. تأخذنا القصيدة، بأسلوبها الذي يمزجُ الاعتراف بتداعي اللاوعي إلى العالم المضطرب لعقل الدوق، وتبتعد بنا عن المواضيع المحليـــّة اليوميـــة التي كانت محورَ اهتمام الأدباء في العصر الفيكتوري. إنّ أكثر الملامح وضوحـــا هو الرغبـــة في استكشاف المشاعر المختبئـــة والغريبـــة في آن. يبدو كأنّ الشعرَ قد أصبـــح أداة للتعامل مع الجوانب الملتبســـة للحياة التي كان يتجنب الآخرون، خاصة الروائيين، الخوض فيها. لكنّ الشهرة التي حققها كلّ من براونينج وتينسون تكشف الكثيرَ عن تلك الموضوعات التي تلاقت مع مخاوف الجمهور وقلقهم بوجه عـــام. كما أنّ هناك استكشافا لحياة الأفراد الهامشيين في شعر زوجـــة براونينج السيدة إليزابيث باريت براونينج Elizabeth Barret Browning. ظهر أفضل ما كتبت من سوناتات في كتابها *"سوناتات بالبرتغالية" Sonnets from the Portuguese* (1850)، لكن أهم أعمالها كان *"فجر أرورا" Aurora Leigh* (1857)، وهي روايـــة شعرية تروي قصـــة تطور البطلة الفنانة. ترفض الاستجابةَ لحب ابن عمهـــا الذي يريد منها أن تهجر الكتابة وتعمل لمساعدة الفقراء. لكنها تحقق نجاحًا كشاعرة معروفة في لندن. تلتقي فيما بعد بابن عمها في أوروبا ويعترفُ كلّ بحبه للآخـــر. بهذه الصورة لا تعبّر الرواية عن قضيـــة مهمة، لكنها لعبت دورا أساسيا في الجدل الدائر حول دور المرأة، والأدب الذي تكتبه المرأةُ والفروق الجنسية في العصر الفيكتوري. بينما ناقشت الأختان برونتي القيم الذكوريـــة ودرستا دورَ النساء في مجتمع الطبقة المتوسطة من خلال مواضيع الزواج والبيت، تعرّضت باريت براونينج، بتسليطها الضوء على إقصـــاء النساء، إلى قضايا جوهريـــة تتعلق بالهويـــة الجنسية. تستطلع رواية *"فجر أرورا"* لغـــة الشعر الفيكتوري، وتنتقد الأفكـــارَ الاجتماعيـــة التي تقيّد من حرية المرأة وتنتقص من قدرها ككاتبـــة.

يعكس كثيرٌ من قصائد إليزابيث باريت، خاصـــة في *"سوناتات بالبرتغالية"*، مشاعر غريبـــة. ثمّ دائما تعبيرٌ عن شيءٍ ما مغترب، ومهمل، ومختبئ، ومجهض:

أرفع قلبي المثقل في حزن ووقار

كما حملت إليكتـــرا الجرّة التي تحوي رماد الموتى

وإذْ أنظرُ في عينيك، أنثرُ الرمـــادَ عند قدميك.

انظر أيُّ كومـــةٍ ثقيلةٍ من الحزن تختبئُ داخلي،

وكيف تحترق الشراراتُ الحمراءُ المتوحشـــةُ في خفوت

من خلال اللون الرماديّ الشاحب. إذا استطاعت رجلُك

أن تلقي بها جميعًا في ازدراءٍ إلى الظلام،

ربما كان ذلك أمرًا طيبًا أيضًا. لكن، بدلاً من ذلك،

لو انتظرتَ إلى جانبي حتى تأتي الريحُ وتبذر

الترابَ الرمادي بعيدًا، . . .

أكاليلُ المجـــد فوق رأسك،

أيها الحبيب، سوف لا توفر لك الحمايـــة.

لن تتمكن ألسنةُ النـــار من أن تحرق

شعرك. قف بعيدًا إذًا! اذهب.

(*Sonnets from the Portuguese*, V)

هذه هي المشـــاعر الذي أصبح الفيكتوريـــون على وعي بها، وهي المشـــاعر التي، وهنا توجد المفارقة، كانوا يودون احتواءها وإنكارها في

مجتمعهم المحترم، مجتمع الطبقة المتوسطة. لكن ليس التناقضُ غريبا كما يبدو .
لقد دخلت القيمْ القديمـــة بما فيها القيم الدينية في عصر جديد من العلم والتكنولوجيـــا والتقدم الصناعيَ. ويبدو أنَ إطارًا جديدا لمنظومة القيم الاجتماعية والأخلاقيـــة للطبقة المتوسطة قد حلّت محلها، لكنّ هذه القيم كانت تفتقر إلى شرعية القيم الدينية وسلطتها. ساعدت القيمْ الجديدة الفيكتوريين على فهم عالم أصبح محيّرًا وشديد الغموض. لكن كان هناك في النهايـــة إدراكٌ أنَ الشيءَ الوحيـــد الذي يمكن الوثوق به ومعرفتـــه بحق هو ذات الإنســـان ومشاعره الخاصة.

الفصل الحادي عشر

الأدب الفيكتوري:

١٨٥٧ – ١٨٧٦

المفكرون في العصر الفيكتوري

تُلقي قصيدةُ "شاطئ دوفر" Dover Beach لماثيو آرنولد Matthew Arnold الضوء على أحد المصادر الرئيسية للقلق والتوتر في الحياة الفيكتورية – ضياع الإيمان الديني:

بحرُ الإيمان

كان ذات يومٍ، هو أيضًا، ممتلئًا، وحول خاصرة الأرض

يلتف مثل حزامٍ متوهج.

لكنني لا أسمع الآن سوى

هديره الحزينِ الطويلِ الخافت

يتقهقر، ليصل إلى أنفاس

الريح الليلية، هناك تحت الأطراف الموحشة الشاسعة

للحصىَ العاري في هذا الكون.

يصور آرنولد عالمًا أصبح كلُّ شيءٍ فيه مخيفًا، واختفت منه النقاط المرجعية، ويتشبث الشاعرُ بالحب، لكنْ حتى الحب يبدو وهمًا. ثمة شعورٌ، في أعماق القصيدة، بفقدان الثقة في الدين لعدم قدرته على تفسير

التجربة الإنسانية في عبارة "بحر الإيمان" الذي كان ذات يوم يحيط بالعالم. لكننا، في الوقت نفسه، ننسب للفيكتوريين إيمانـــا قويا بالمعتقدات الدينيـــة.

لا يستعصي مثل هذا التناقضُ الواضحُ على التفسير. كلما تغيّر العالمُ بسرعـــة، ازدادت رغبـــة الناس في اللجوء إلى المعتقدات والقواعد الراسخة بحثا عن الأمـــان والطمأنينـــة. كان هنالك حاجةُ ملحـــةٌ لدى الفيكتوريين للاحتماء بالدين والتشبث بما يمكن التشبث به بين حطام التغيير، لكنَ المشكلة التي واجهها الناس في ذلك الوقت أنّ القصص الدينيـــة القديمة لم تعـــد تساعدهم على فهم حياتهم، لذلك بحثوا عن طرقٍ جديدة للتحكم في هذا العـــالم وإعادة ترتيبـــه من الناحيـــة الثقافية والمادية أيضًا، نجد الدليلَ على ذلك في الدراسات الاجتماعيـــة المسحية والاستقصائيـــة التي قامت بها الحكومـــة (مثل "العمـــل والفقراء في لندن" Henry Mayhew's London Labour and the London Poor, 1862) ، والتشريعات القانونية (مثل مجموعة القوانين الخاصة بالعمل في المصانع) التي كانت تحاول فهم المجتمع الذي خضع لتحولات كبيرة نتيجة التغييرات الاقتصادية، ومن ثمّ إعادة تنظيمـــه، ونستطيع أن نشير أيضـــاً إلى أنظمة الصرف الصحي الجديدة التي أقامها الفيكتوريون في المدن، والمستشفيات الضخمـــة، والسجون والمدارس. كان لابد لهم من إقامة بنيـــة أساسية ضخمـــة لخدمة المجتمـــع والمحافظة عليه. كما يمكننـــا الإشـــارة أيضا إلى تشكيل قوة بوليسية إذْ كان لابد من ضبط إيقاع الحياة اليومية والسيطرة عليها من قبل الشرطة، كما ظهرت وظائف مثل المحامي والطبيب كأشخاص مهمين ومرموقين في المجتمع. لم يكن ذلك ضروريا أو ملحـــا في الماضي.

بالإضافة إلى مثل هذه الإجراءات الواقعيـــة العملية، كان الفيكتوريون في حاجـــةٍ أيضًا إلى تفسيراتٍ وشروحِ ثقافيـــة تساعدهم على فهم هذا العالم المتغيّر. يُعد آرنولـــد، الذي توقف عن كتابة الشعر في 1860s، صورة نموذجيـــة للمثقف الفيكتوري؛ لأنه حاول في كتاباتـــه الأدبية، والسياسية

والتعليميـــة أن يحلل الموقف الذي وجد مجتمعـــه فيه. من أشهر كتبـــه *"الثقافـــة والفوضى"* (1869) *Culture and Anarchy* الثقافـــة هي "العون الأكبـرْ لإنقاذ الناس من المشكلات الحاليـــة. كما أنّ عنوان الكتاب نفسه ذو دلالة مهمـــة، حيث لا يرى آرنولـــد أن هنـــاك سلطة مركزيـــة تتحكم في انحراف الحضـــارة باتجاه الفوضى؛ لهذا يقترح أن تكون الثقافـــة مصدرًا للقيم من شأنه أن ينير الطريقَ للناس. نستطيعُ أن نقول إنّ كتابـــه *"الثقافـــة والفوضى"*، في جوهره، قد طرحَ قصصا جديدة لتأخذ مكانَ القصص القديمـــة التي بدت فاقدة المعنى والجدوى.

هناك عددٌ من الكتاب الفيكتوريين، ومنهم آرنولد، ساعدوا الناسَ في ذلك الوقت في البحث عن معنى لحياتهم. وعـــادة ما يُشـــار إلى هؤلاء الكُتّـــاب الروّاد ومنهم توماس كارلايل Thomas Carlyle، وجون ستيوارت ميل John Stuart Mill، وماثيوآرنولد Matthew Arnold وجون راسكين John Ruskin باعتبارهـــم حُكمـــاء العصر الفيكتـــوري. إنهم هم الذين فسّروا العصرَ للناس، هم مؤرخو زمانهـــم. كان رسكن ناقدًا فنيّـــا ومؤرخـــا اعتمـــد على اهتماماتـــه الجماليـــة والفنيّـــة في تكوين آرائـــه الاجتماعيـــة والأخلاقية. ولقد اهتم كثيرًا بالقضايا السياسية والاقتصاديـــة، كما أعلن رفضـــه للاقتصاد غير المنضبط laissez-faire economics، وأعلى من شأن العمـــل والقيمـــة الأخلاقيـــة والجماليـــة للأعمال اليدويـــة والحرفيـــة، في عصر هيمنت قيمُ العمل على حياة الناس كما لم يحدث من قبل، حاول رسكن، وينطبق الكلام نفسه على وليام موريس William Morris، وهو الشاعرُ والرسّامُ والكاتبُ والمصلحُ الاجتماعيُّ أن يعيد البُعـــد الإنســـاني إلى الاقتصاد المبني على قيم المصنع.

قدّم الحُكمـــاء الفيكتوريون أطروحاتٍ جديدةً كانت بالغـــة الأهمية للناس في ذلك الوقت، لكننا عندما نعيدُ النظر إلى تلك الفترة بأثرٍ رجعيّ، نتلمس

أهميـــة ثلاث من هذه الأطروحات تتمتع باتجاهاتها الشاملة ومازالت مهمـــة حتى الآن. كان أهم ثلاثة مفكرين أوربيين في العصر الفيكتوري هم: تشارلز داروين Charles Darwin، وكارل ماركس Karl Marks وسيجمونـــد فرويد Sigmund Freud. طوَر داروين نظريةَ النشوء والارتقـــاء، وأسس فرويد علم التحليل النفسيّ، فيما كان ماركس صاحبَ نظريـــة الاشتراكية الدولية. مثّلت هذه الأطروحاتُ الجديـــدة، منفردة أو مجتمعة، أسلوبا جديـــدًا للعثور على معنى حقيقي لحياة الإنســـان، يقرأ الأولُ العالمَ قراءةً علميّـــة، والثاني من وجهـــة نظر سياسية، والثالث من خلال العقل البشري. إنّ كتابات هؤلاء الثلاثـــة هي منتجات مذهلـــة لعصر سادت فيه الشكوك واختفى اليقين، كما لازالت أفكارَهم تواصلُ تأثيرَها حتى اليوم. لكنها كانت في الوقت نفسه مغامراتِ فيكتورية. ينظّر البعضُ إلى هذه الأطروحات الجديدة على ضوء الاتجاه الكولونيالي أو الاستعماري في العصر الفيكتوري – إنها في الأصل كانت مشروعاتٍ تهدف إلى السيطرة والتحكم وتسعى إلى وضع تفسير لكل شيء، متجاهلةً أية فروق محليـــة قد تتحدى السلطة السائدة. وإذا كان العصرُ الفيكتوري يتميّز بظهور هذه الأطروحات الثلاث الرئيسية، فإنّ القرن العشرين، كما سنرى، هو العصر الذي تهاوت فيه جميعُ الأطروحاتِ وتناثرت.

ظهر كتابُ داروين *"أصل الأنواع"* *The Origin of Species* في عام 1859. تسير نظريته حول "الهبوط مع التعديلات" descent with modification للجنس البشري، في اتجاه مغايرٍ تمامًا للمعتقدات الدينيـــة، بينما وضعت أفكاره حول الانتخاب الطبيعي natural selection والبقاء للأقوى البشر في سلسلةٍ من النشوء والارتقاء evolutionary chain ليس بها الكثيرُ من الأهداف الأخلاقيـــة أوالروحيـــة. لقد تغيّر العالمُ فجـــأة؛ لم يعد الدينُ هو الذي يتحكم فيه، بل العلومُ الطبيعيـــة. لم يكن البيانُ الشيوعي The Communist Manifesto الذي أصدره كارل ماركس وفريدريش إنجلـــز في عام 1848 أقل ثوريـــة من نظريات

داروين. وتبع ذلك كتابُ *"رأس المـــال"* *Das Kapital* (*Capital*) في عام 1867 بما يحتوي عليه من تحليلٍ للمجتمع على أسسٍ ماديـــة، وعلى نظريـــة الصراع بين الطبقات. إنّ التفسير الجديدَ الذي أتى به ماركس إلى مؤسسة المجتمع كان له آثارٌ بعيدةُ المدى على الفكر الفلسفي والسياسي للقرن العشرين بأسره. لم تظهر كتاباتُ فرويد عن التحليل النفسي، بما في ذلك *"دراسات في الهستريا"* *Studies in Hysteria* (الذي اشترك مع فرويد في تأليفه جوزيف بروير Josef Breuer)، وأفكاره التي تتعلق بالكبت الجنسي الذي ينعكس في الأحلام، حتى 1890s، لكنـــه يتناغم مع نظريات داروين وفرويـــد ومع القرن العشرين بأطروحاته وتوجهاته الجديـــدة.

أثّر داروين، وماركس وفرويـــد على الأدب تأثيرًا بالغًا، خاصة مع نهايـــة القرن التاسع عشر. لكنّ الشيءَ الأهم الذي نلاحظـــه في الروايـــة منذ حقبة 1850s فصاعدًا هو ظهور أو تطور أشكالٌ جديدةٌ في الفن الروائي، خاصة الروايـــة الواقعية. ارتبط مصطلحُ الواقعيـــة Realism في 1850s بطريقة النظر للأشياء وبنبرة الصوت خاصة تلك المتعلقـــة بروائيَ الطبقة المتوسطة. كان ذلك يمثل نوعا من التناغم بين العالم الروائي وقيم الطبقـــة المتوسطة، بمعنى أنّ مفاهيمَ المراقب أو المحلل لقيم الطبقـــة المتوسطة بدت كأنهـــا المعايير الكونيـــة للأخلاق والتقدم والسلوك. لقد فُرض على الحياة إطـــارٌ أخلاقيّ يشبه النسخة العلمانيـــة لمنظومـــة القيم الدينيـــة القديمة. لم يكن هذا أكثرَ من السير على المسارات الأخلاقية المملـــة نفسها، ولكنّ الروايات الفيكتوريـــة الأفضل قد ناهضت تلك المنظومـــة العامة للقيم وأعاقتها وربما أجهضتها، الأمر الذي يكشف عن التناقضات والتجاذبات التي كانت تمور تحت السطح، سطح الحياة الوقورة المحترمـــة.

كانت جورج إليوت George Eliot تكتب عن عالمٍ يختلف عن عالم ديكنـــــز، ربما يعود هذا، في جزءٍ منه، إلى أنّ الثراءَ المـــــاديَّ في بريطانيـــا قد تحوّل في بضع سنوات قليلـــة، بينما كانت حقبـــة 1840s فترة للقلاقل وعدم الاستقرار، شهدت الفترة التي كانت تكتب فيها جورج إليوت – خاصة عندما نُشرت أولى رواياتها *"آدم بيـــد" Adam Bede* في عام 1859 و*"دانيال ديرونـــــدا" Daniel Deronda* في عاميّ 6-1874— شهدت قدرًا هائلاً من الرفاهيـــــة، لم تعد الصراعاتُ الاجتماعيـــــة والانقسامات واضحـــة للعيان؛ فعلى سبيل المثال لم يعد ذلك النوع من الانقسام الطبقي الذي كان واضحًا في روايات الأختين برونتي وديكنـــــز، يلقى اهتمامًا كبيرًا. تجسّدُ جورج إليوت، بطرق متعددة، روحَ منتصف العصـــر الفيكتوري بصورةٍ واضحـــــة.

يبدو هذا جليًا، أولاً، في الطريقـــــة التي تقدم فيها رواياتُها شهادةً على عصرها، يركز كل الروائيين الفيكتوريين على العلاقـــــة بين الفرد والمجتمـــــع، لكنّ جورج إليوت، ربما أكثر من أي كاتب آخر، منحت جل اهتمامهـــــا للكشف عن واجبات الفرد والتزاماتـــــه، كان موضوعُها الرئيس هو الذات الإنسانية egoism، كما كانت قصتها المحورية تربويـــــة وتعليميـــــة، حيث يكتشف البطل أوالبطلة أنه، أو أنها، أفرط في الانغلاق على ذاته، ثم يبدأ في التفكير في التزاماته حيالَ المجتمع. لا نستطيع أن نفصل ما تقوله إليوت في رواياتها عن الطريقة التي تقوله بها، لقد اختارت الأسلوبَ الواقعيَّ الذي يُعنى بالملاحظـــــة الدقيقة للحيـــاة اليومية العادية، لكنه يشير أيضًا إلى الخطاب المشترك بينها وبين قرائها، إنه خطابٌ يميّزه الفهمُ المشترك للعالـــم والقيم المشتركة. تتجلى بعضُ العناصـــر في أسلوبها الروائي في العبارة الافتتاحيـــــة في أكثر روايتها طموحًا: "ميديلمارش" (2-1871) Middlemarch:

كانت الآنسة بروك تتمتع بذلك النوع من الجمال الذي يزداد فتنة تحت الثياب الفقيرة.

لم تقدم إليوت الكثيرَ فيما يتعلق بوصفهـــا للآنســـة بروك، بدلاً من ذلك، اعتمدت على الأفكـــار، أو على الإدراك المشترك بينها وبين قرائها. إنها الطريقة التي يبدو عليها أفرادُ الطبقة المتوسطة الذين يحتقرون الفظاظة والتكلف وحب المظاهـــر، ويفضلون الاعتدالَ والاقتصاد.

هذا هو جوهـــرُ الواقعيـــة الفيكتورية – طريقةٌ مشتركة لرؤية العالم، حيث يقدِّمُ أناسٌ أحكامًا منطقية وعقلانية، من المظاهر البسيطة لهذه الطريقـــة تسمية الأشياء، بدأت الروايـــة باسم "الآنســـة بروك"، هكذا يبدو العالمُ بسيطًا وواضحًا ومفهوما بتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقيـــة البسيطة، ليس هنالك مراوغةٌ أو تزييف، لكنه، في الوقت نفســه، المنظور المتأدب أو المهذب للطبقات المتوسطة، ثمة فهمٌ ضمنيٌّ ومقبول أنّ "الآنســـة بروك"، وليس اسمها الأول الأكثر ألفةً "دوروثي"، هو الصيغـــة الصحيحة للتعامل معها، لكنّ إليوت عندما تؤكد على الخطاب السائد في مجتمعها وعصرها إنمـــا تؤكد على قيم يهيمن عليها الرجالُ ويصيغونها؛ لكننا نلاحظ أيضـــًا في نزعتهـــا النسوية feminism ذلك الغضبَ الهادئَ الذي يغلف شهادتها حول موقف المرأة وقضاياها.

يتضح هذا في *"طاحونـــة على نهر فلوس"* *The Mill on the Floss* (1860)، وهي روايـــةٌ تدور حول ماجي توليفر Maggie Tulliver وأخيها توم Tom، ماجي فتاةٌ ذكيـــةٌ تعيشُ في مجتمعٍ ليس لديه وقتٌ لشابات غير تقليديات، ولا يتيح الفرصـــة لمن تمتلكن الذكاء أو الطموح، تصبح صديقـــةً لفيليب واكيم Philip Wakem الذي يُعجب بقدراتها ويقدِّرُ اهتماماتهـــا، لكنّ توم يرغمهـــا على التخلي عن صداقته والابتعاد عنه، تتعرض سمعتُهـــا للضرر على يد ستيفن جيست Stephen Guest وهو رجلٌ مستهترٌ وغير منضبط السلوك، يطردها توم من المنزل، وينبذها المجتمـــعُ المحلي، تتصالح ماجي وتوم في النهايـــة عندما

تحاول إنقاذه من فيضانٍ يهاجم طاحونـــــة البيت، لكنهما سرعان ما يغرقان معاً ويلقيان حتفهما. عادة ما يعبِّر النقادُ عن تبرمهم من تلك النهايــــة، وإن كانوا يعبِّرون عن إعجابهم بأسلوب إليوت في تصويــر الحياة الريفيــــة المحلية، وبالطريقة الواثقــــة المتعاطفة التي تمكننــــا من فهم إحباطات ماجي وتطلعاتهـــــا. يعتقد النقادُ إنّ النهايــــة متعجلة وغير منطقية، وإنّ عدل النقادُ مؤخرًا عن هذا الموقف، مما قيل أنّ هذه النهايــــة تتناقض مع الأسلوب الروائي التي تتبعه الكاتبــــة، وهو الأسلوب الواقعي. لقد تحوّلت إليوت في النهايــة إلى طريقة دراميــــة متطرفة، وهذا يبرز أوجــه القصور في الموقف الروائي الذي يهيمن على الروايــة، إنّ صوت إليوت يقدم وسيلة واثقــــة وراسخة في تصوير التجربــــة وتحليلها، لكنّ النهايــــة تبينَ أن نظرتها محدودة ولا تسمح بالمشــــاعر الجامحة.

من المهم أن نلقي الضوءَ على علاقـــــة ماجي بستيفن جيست هنا، لقد انجذبت ماجي إلى شخصٍ مستهتر طائش. هنا تلامسُ الروايــــة شكلا من أشكال التمرد waywardness أو الرغبة الجامحــــة ليس لها مكان، في حقيقة الأمر، في عقل الناس المنضبط الحذر في منتصف العصر الفيكتوري، وهو أيضًا يتناقض مع القيم الأخلاقيــــة لإليوت رغم الأبعاد العاطفية أو الحميمــة في صوتها. تعاني "*طاحونــــة على نهر فلوس*" من هذا التناقض، تكتب إليوت من منظور الطبقة المتوسطة وهو المنظور الذي يضع احتياجات المجتمــــع فوق رغبات النفس، وهي عندما تكتب بهذه الطريقـــة فإنها تعبّر عن الخطاب الأخلاقي والاجتماعي الذي أصبح بقوة يميّز تفكير الفيكتوريين في ذلك الوقت، وأيضًا لكي ترسّخ هذا الفكر؛ بمعنى آخر: كانت إليوت تقدم الخطابَ الســــائد، لكنها أيضًا عملت على دعمه ومنحه مزيدًا من القوة والصلابة. أما قيمة الروايــــة فتنبع من محاولتها تحليــــل الحياة في تلك الفترة وتفكيــــكها. لقد كانت إليوت مدركـــةً لأوجه الخلل والقصــــور في نظرة الناس للحياة.

عندما نذهب إلى توماس هاردي Thomas Hardy في الفصل القــادم سوف نشاهدُ كاتبـــا يعبّر بوضوحِ أكبر عن استيائه من منظومـــة القيم الجنسية والأخلاقيـــة للطبقــة المتوسطة، يُضاف إلى ذلك أنه كان يقلل دائمـــا من شأن الفن الروائي الواقعي وتقاليده، إنّ هذا الموقف الرافض للواقعيـة وما يرتبط بها من قيم أخلاقيـــة يساعدنا على إدراك مدى سطوة الاتجــاه الواقعي في منتصف العصر الفيكتوري في بريطانيـــا. لكنْ من الواضح أيضا أنه حتى حين نضعُ الروايات الواقعيـة معا فإنها تميلُ إلى الابتعاد عن بعضها. يتجلى هذا في الجزء الأول من روايـــة "ميديلمارش" Middlemarch التي تعد من أفضل الروايات الواقعية. يركز الجزءُ الأول من هذه الروايـــة على دوروثي بروك، ويوضح كيف تزوجت من إدوارد كاساوبون Edward Casaubon، وهو كاهنٌ يكبرها بثلاثين عامًا، وكلما تطورت القصة، يظهر عددٌ من الخيوط الأخرى، هناك قصــةُ تيرتيوس لايدجيت Tertius Lydgate، وهو طبيبٌ شاب وصل مؤخرًا إلى المنطقـــة، ثم وقوعه في غرام روزاموند فينسي Rosamond Vincy وزواجه منها، وهناك أيضا زواج ماري جارث Mary Garth وفريد فينسي Fred Vincy أخ روزاموند رغم أنها رفضته في المراحل الأولى من الروايــة واشترطت أن يصحح من سلوكه. بالنسبة لدوروثي، لم يكن الزواجُ من كاساوبون ما كانت تحلم به، رغم أنهما أصبحا أكثر ألفةً واقترابًا منه عندما علمت أنه مريض على نحو خطير، لكنّ كاساوبون يحصل على وعدٍ منها أن تواصل عمله الدراسي العقيم بعد موتـــه، كما أنه يضيف في وصيتـــه بندًا يقرر فيها حرمان دوروثي من الميراث إنْ هي تزوجت من ويـــل ليديسلو Will Ladislaw وهو أحد أقربائه. وكما أثبت زواجُ دوروثي فشله، أثبت زواجُ ليديسلو من روزاموند المسرفة الغبية فشله أيضًا. تكتشف دوروثي وجودَ روزاموند وليديسلو معًا، وكانت تلك لحظة حاسمة لكلتا المرأتين. تتخلى روزاموند عن الأنانيـــة وتخبر دوروثي أنّ ليديسلو يحبها، وفي تلك اللحظة تكتشف دوروثي حبها لـــ ليديسلو، مما يمهد الطريقَ لزواجهما.

ماذا نستطيع استنتاجه من هذا الملخص؟ من الواضح أنَ *"ميدلمارش"* معنيـــة بالمشكلات العاديـــة للحياة، بالزواج، خاصة الزواج غير السعيد، وعمل الأفراد وعلاقتهم بجيرانهم. عندما يكون ثمـــة تناقض بين الأفراد والمجتمع، فيبدو الأمر كأن ذلك التناقض لا يعود إلى خللٍ في العالم وإنمـــا نتيجة لإسرافهم في الطموح والتوقعات. وإذا حاولنا استخلاصَ درس أخلاقيٍّ من الروايـــة، وكان هناك زمنٌ اهتم النقاد فيه بدراسة القيم الأخلاقية عند إليوت، فهو يكمن في الطريقة التي يتخلى الأشخاصُ عن إفراطهم في الذاتيـــة والأنانية بمرور الوقت. لابد أنْ يحدَّ من أنانيتهم شعورٌ بالالتزام الاجتماعي. إذا فسرنا الرواية على هذا النحو، نستطيع أن ندرك كيف لعبت إليوت دور المعلم الأخلاقي للناس، محاولـــة إرشادهم للطريق القويم. ثمة شعورٌ بالثقـــة والطمأنينـــة في صوتها الروائي عندما تتعرض لتطور شخصياتها وانتقالهم إلى مرحلة النضج. كان لإليوت السلطة التي نمنحهـــا للمعلم، وهو الدور الذي اضطلعت به بسبب فقدانها ها للإيمان الديني وبسبب رغبتها أو حاجتها إلى بنـــاء منظومة أخلاقيـــة اجتماعيـــة أكثر علمانيةً واقترابًا من الحياة.

لكن دائمًا ثمـــة شكوكًا في أعمال إليوت، وربما يعود ذلك إلى موقفها الشخصي في المجتمع، حيث كانت تعيش مع رجلٍ متزوج هو جورج لويس George Lewesوهو سلوك لم يكن مقبولاً في تلك الفترة ومن شأنه أن يجلب العار. لكن ما نلمسه أيضًا، وإن كان بطريقةٍ أوسع وأهم، هو الفرق بين جيل إليزابيث جاسكيل وجيل إليوت. بحكم طبيعتها ككاتبة متفائلة، ترى جاسكيل، كما ظهر في روايتها *"الشمال والجنوب"* (1855) ***North and South***، أنّ العاملَ وصاحبَ العمل، الشمال والجنوب، الرجل والمرأة – جميعهم يستطيعون تجاوزَ الاختلافات ويعملون معًا. وعندما نصل إلى عام 1870، نجد أنه على الرغـــم من التقدم المادي في إنجلترا، أصبحت الروايـــة أكثر وعيًا ونزوعًا إلى الكآبـــة؛ لم تعد فكرة الحلول الاجتماعيـــة للمشكلات تمثل اختيارًا. يصور أحدُ المشاهد

غير المهمـــــة في روايـــــة *"ميدلمارش"* صالة للمزاد العلني. ومثل هذه المشاهد تتكرر كثيرا في الروايات الفيكتوريـــــة. ما يهمنا هنا هو دلالات تلك المشاهد. إنَ مشهدَ محتويات البيت وهي معروضـــــة للبيع توحي بالتفكك والتحلل. ينهارَ البيت، وربما العائلة، في مجتمعٍ تحوّل كل شيءٍ إلى سلعةٍ تباع وتُشترى. تفضح *"ميدلمارش"* فكرة هشاشة الحياة التي أقامها الناسُ لأنفسهم. إنها حياةٌ ضعيفة وسهلة الانكسار. كما أنها قائمـــــة على التجارة لذا يخيّم دائمـــــا شبحُ الإفلاس على الأسر المنتميـــــة للطبقة المتوسطة، ويدمرها أحياناً. كما تشير الروايـــــةُ إلى خللٍ آخـــــر أكثر خطورةً وهو الموجود في المؤسسات ومنظومة القيم. لم يكن زواجُ دوروثي ناجحـــــا. نشاهدها في رومـــــا أثناء شهر العســـــل تجلس بمفرها وتبكي. كان عليها أن تواجـــــه في رومـــــا عالمـــــاً يفوق حدود إدراكهـــــا ويستعصى على فهمها. بدأت تشعر بأبعاد جنسية وعاطفيـــــة في التجارب التي تتعرض لها، وهذا لم يكن يلعب دورًا مهمَا في تجاربها السابقة "المحترمة" أو المنضبطة، والذي لن يكون له وجود في زواجها من كاساوبون. لم تبحث في كاساوبون إلاّ عن بديلٍ للأب وعن فرصـــــةٍ لتحقيق طموحها الثقافي. لكنْ في الحياة ثمـــــة ما هو أكثر من ذلك.

ما نلمسه في *"ميدلمارش"* ، إذاً، هو إعـــــادة تصوير منظومـــــة القيم الأخلاقية لمجتمع الطبقـــــة المتوسطة المهذب المنضبط، وهي القيم التي تؤمن بها إليوت نفسها وتنادي بها في رواياتها. لكنها، في الوقت نفسه، على وعيٍ بأوجه القصور في هذا الموقف، خاصـــــةً حينما لا تتوافق هذه القيم مع الاحتياجات والرغبات الإنسانية. ليست إليوت ناقـــــدة صارخةً أوواضحة، على طريقة توماس هاردي، لكننا نستشعر على هوامش نصوصها مظاهرَ الخلل الكامنة في منظومة القيم الأخلاقيـــــة السائدة، كما نستشعر الخللَ القائمَ في مؤسسات اجتماعيـــــة ثابتة مثل الزواج. وكل ذلك يؤدي إلى ظهور روايـــــة تتواطأ مع الخطاب السائد لدى الطبقة المتوسطة في المجتمع الفيكتوري وتساعد في صياغته،

لكنها في الوقت نفسه، ترى أوجهًا للخلل والقصور فتعمل على تفكيك ذلك الخطاب وهدمه. لم تكن إليوت بمفردها في هذا الاتجاه، لأنّ ما نشاهده في *"ميدلمارش"* نراه في روايات أخرى ظهرت في منتصف العصر الفيكتوري. لقد أصبح قرّاء الطبقـــة المتوسطة ينظرون إلى العالم من خلال الروايات الواقعية التي تصور لهم الحياة والتجارب بما يتماشى مع معتقداتهم وقيمهم، وإن كانت لا تخلو من النقد لهذه المعتقدات والقيم. يتجلى هذا بوضوح في نوعٍ من الرواية هو في الحقيقة محاكاة ساخرة للروايـــة الواقعية وهو ما يُعرف بالروايـــة الوجدانيـــــــة Sensation fiction.

ويلكي كولينـــز
والروايـــة الوجدَانيـــة

من أهم أعمال ويلكي كولينـــز Wilkie Collins روايتا *"ذات الرداء الأبيض"* (1860) *The Woman in White* و*"حجر القمر"* *The Moonstone* (1868). أسست الروايةُ الأولى لما يُسمى بالروايـــة الوجدَانيْة أو الشعورية، وهو شكلُ روائيٌّ، مثل الرواية الواقعية، يركز على الحياة العاديـــة للطبقة المتوسطة، لكنه يحتوي على مشاهد وأحداث تميل إلى المبالغـــة والإفراط وأحيانًا الرعب. تؤثر مثل هذه الروايات بقوة على مشـــاعر القراء وتثير في قلوبهم الخوف. ويلعب هذا الخوف دورًا مهمًا هنا، لأنّ هذه الروايات تعالج موضوعاتٍ لها علاقـــة بالاغتصاب الجنسي والأذى الجســـدي. أحدث هذا الاتجاهُ أثرًا مهمًا في منتصف العصر الفيكتوري في بريطانيـــا حيث كان يسود المجتمع مناخٌ من الوقار والعفـــة الأخلاقية وحيث كان الناسُ يتجنبون الكلامَ عن أمورٍ متعددة في الحياة. لقد ظهر حضورُ الجســـد إذًا بصورةٍ ملفتـــة ومخيفة في آن.

تُحكى روايـــــة *"ذات الرداء الأبيض"* على لســــان ولتر هارتلايت Walter Hartright، وهو مدرسٌ للرّسم. يقابل ذات مساءٍ في لنــدن سيدة ترتدي ثوبا أبيض تعاني من حزنٍ شديد، يعلم فيما بعد أنهـــا هاربـــة من مشفى للأمراض العقلية. يحصل هارتلايت بعد ذلك على وظيفـــة في منزلٍ في كامبرلانــد Cumberland، حيث يشاهد امرأة تُدعى لورا فيرلاي Laura Fairlie تحمل شبها شديدا بالسيدة ذات الرداء الأبيض الذي اسمها الحقيقيُّ آن كاثريــك Anne Catherick. يقع هارتلايت ولورا في الحب، لكن لورا تخبره أنها سوف تتزوج من سير بيرسيفال جلايــد Sir Percival Glyde. بعد زواجهما، يعود جلايد ولورا إلى بيت أسرته في هامبشاير برفقـــة الكونت فوسكو Count Fosco صديق جلايد. يحاول جلايد جاهدًا الاستيلاء على أموال لورا، ثم يتآمر فوسكولكي يغيّر هويــــة كلٍ من لورا وآن كاثريك. ثم تموت آن إثر أزمةٍ قلبية وتُدفن تحت اسم لورا، بينما تُحقن لورا بمخدرٍ وتوضـــع في أحد المشافي العقليـــة تحت اسم آن. لكن بمساعدة أختها غير الشقيقة المحبــــة ماريـــان هالكومب Marian Halcombe تهرب ويعيشان في هدوء مع هارتلايت. لكنهما يصرّان على استعادة هويـــــة لورا. يكتشف هارتلايت أنّ جلايــد ابن غير شرعيّ، لكنّ جلايد يلقى حتفــــه في حريق. لا يجد هارتلايت أمامه سوى فوسكو للحصول منه على اعترافٍ مكتوب. يتزوج هارتلايت ولورا في نهاية الأمر وتستعيد لورا هويتها الرسمية.

كما هو الحال دائمًا، فإنّ كتابة ملخص لقصةٍ من هذا النوع الذي يسعى إلى الإثارة ودغدغـــــة المشاعر يجعلها تبدو مجرد مجموعةٍ من الأحداث الملفّقـــــة أو المرتبّـــــة بعناية. لكن من الواضح أنّ رواية *"ذات الرداء الأبيض"* تتعرّض إلى عددٍ كبيرٍ من القضايا والموضوعات كانت تشغل الناسَ في منتصف العصر الفيكتوري في بريطانيا. لنبدأ من طريقـــــة السرد. يبني ولتر هارتلايت القصة كأنها عملية رسمية لتقصي الحقائق تحتوي على شهادات من عددٍ من الشهود كانوا قد تورطوا في الأحداث. يبين هذا كيف أنّ العصـــر كان يزداد اعتمادُه على

القانون والإجراءات القانونيةـ وأصبح على استعداد للجوء للحقائق. تظهر الروايـــة نزعةً واقعيـــة، لأنَّ الأحداث حقيقية ومؤكدة. وهذا الاعتمادُ على الحقائق والأدلـــة الثابتـــة يبدو متأصلاً في الرواية. تتعامل *"ذات الرداء الأبيض"* مع عائلات وزواج ووظائف، أي مع المؤسسات الحقيقية التي أسس الفيكتوريون حياتهم عليها، حتى في الصفحة الأول، نسمعُ عن والد ولتر الذي استطاع، من خلال عمله الشاق، أن يوفر حياةً جيدة وآمنـــة ماديا لأسرته بعد وفاته. باختصار..أدى الدورَ الذي ينبغي أن يؤديـــه أبٌ في مثل ذلك المجتمع في مثل تلك الفترة. لهذا نستطيع أن نضعه في موقفٍ يناقض موقفَ ابنـــه والتر الذي كان يدرِّسُ الرسم للفتيات، والذي يبدو كأنه شخصٌ ذو نزعةٍ أنثوية، كأنه يقوم بدور مربية الأطفال ولكنه ذكر.

في خضم الأحداث، يتم تفكيكُ طبيعة الزواج، أوبمعنى أدق، الزيجات التي تقدمها الرواية. لم يكن زواجُ جلايد ولورا أو زواج فوسكو وزوجته إلاّ شكلاً من أشكال الظلم حيث يقوم الرجل باستغلال زوجته والإساءة إليها بدنيا. كما نشاهدُ أيضًا أنّ شخوصَ القصـــة يتعرضون لأنماطٍ من الأذى الجسدي بل ويُجرَّدون من هويتهم. تتعرض الروايـــة بالفحص والتقييم للمؤسسات الاجتماعية ومنظومة القيم السائدة التي تزدريها مثل الزواج والأسرة والهوية الفرديـــة –كل هذه الأشياء تبدو هشـــةً وقابلة للانهيار. يسخر الشريرُ الرئيس في القصـــة، الإيطالي فوسكو، أي القادم من خارج المجتمع البريطاني، من القيم التي يؤمن بها البريطانيون، إنه واضحٌ تمام الوضوح في نواياه ونزعته الشريرة، لكنْ ثمة شعورٌ أنّ أحدًا لا يريدُ أن يصدقـــه ربما، لأنـــه يشكك في معتقداتهم وأفكارهم الذين يؤسسون حياتهم عليها. هكذا تسيرُ الروايـــة في اتجاه مهاجمة الأسس التي يبني أهل الطبقة المتوسطة حياتهم عليها. يبدو كل شيءٍ ضربًا من الأكاذيب والأسرار. يلعب الناسُ أدوارًا تُخفي دوافعهم الشريرة الحقيقية.

هنالك مستوى آخر من التشابك في رواية *"ذات الرداء الأبيض"* وهو فيكتوري في المقام الأول، يبدو كولنز متشككا في كل شيء، من أفكاره الذكية: رسمه لشخصية ماريان هالكومب وهي امرأة قويـــــة شديدة البأس يحزنها أن تلعب دورَ النساء، هنا يعيد كولنز دراسة مفهوم الجنس بمعنى دوريّ الرجل والمرأة كأحد عناصر الاستقرار في المجتمع. يحدث هذا في جميع رواياته. لكن بمرور الأحداث يصبح هارترايت، وهو – في الأساس البطل الأنثوي a feminist hero– أكثر ثقة في نفسه، وينجح في التحكم في زمام الموقف. مثل هذا التناقض ليس مستغربًا في الرواية الفيكتوريـــــة. إنّ كولنز راغبٌ في إعـــادة فحص قيم الطبقة المتوسطة برمتها، لكنه في الوقت نفسه عضو في ذلك المجتمـــع، وليس بمقدوره أن يبرئ نفسه من الالتزام بتلك القيم. يبدو الأمرُ كأنه عندما يسرف في تخويف نفســـــه ليعود مسرعًا إلى منطقـــــة الأمان والطمأنينـــــة التي توفرها تلك المعتقدات التقليدية والقيم السائدة.

لا تقل *"حجـــر القمر"* إرباكًا وإزعاجًا عن *"ذات الرداء الأبيض"*، بل ربما كانت أكثر نظرًا لطموحها الذي يصل إلى حد إعادة التفكير في المفاهيم الراسخة في قلب الإمبرياليـــــة البريطانية. تبدأ رواية *"حجـــر القمر"* بقصف سير ينجاباتم Seringapatam في عام 1799، وهي الحادثـــة التي جعلت من بريطانيا سيدةً على جنوب الهند. تمثل عملية نهب قصـــــر السلطان الأساس الذي تقوم عليه رواية كولينـــز. يسرق هيرنكاسيل Herncastle قصر مونستون أثناء الحصار، ويقتل واحدًا على الأقل من الحرّاس البرهميين المكلفين بحراســـــة الماســـــة. وعندما عاد إلى إنجلترا سُرقت الماسة مرةً أخرى. يمكننا القولُ إن هذه الحادثــــــة التي وقعت في الهنـــد كانت الآليـــــة التي ساعدت الأحداث البوليسية التي جاءت بعد ذلك. لكنّ الرواية تثير الكثير من الأسئلة. كان سلوكُ الجندي البريطـــــاني شبيهًا بسلوك "الرجل المجنون" وهو يسرق الماسة. لقد اختزل كولينز الحملة الاستعماريـــة إلى عملية سرقة محمومـــــة. يتم التحري عن سرقة الماسة مرة

أخرى في إنجلترا، لكنَ الجريمـــــة الأصلية، وهي جريمةُ ذاتَ دلالات رمزية ودينيـــة، لم تثر الاهتمام ولم تستوجب البحث أو التحري. تلقي الروايــــة الكثير من الضوء على الأساليب التي يسلكها الأفراد في تأييدهم أو رفضهم للنظام القانوني والداخلي للحياة في بريطانيا. هناك خدم، مثل روزانا سبيرمان Rosanna Spearman وإزرا جينينجز Ezra Jennings اللذين يبدو أنهما خارج السياق الاجتماعي المحكم، لكنهمـــــا يظهران ولاءهما. على النقيض، فإنَ بعض من يظهرون بمظهر الوقار والاحترام ليسوا سوى حفنة من المحتالين.

كما هو الحال في روايــــة *"ذات الرداء الأبيض"*، رغم أنّ *"حجــر القمر"* تبدو قصةً بسيطةً مسلية وربما تافهــــة، فإنها تثير الأسئلة حول بعض الأفكار والمفاهيم السائدة في منتصف العصر الفيكتوري. يُنظر إلى الوجود البريطاني في الهنـــــد باعتباره مستغلاً وجشعًا. يعود هذا إلى أنّ بريطانيا المتورطة في الجريمـــــة لا تمتلك في الحقيقـــــة منظومةً للقيم يمكن وضعها في منزلة أرقى من منظومة القيم في الشرق. من أجل الوصول إلى الحقيقة بشأن الماسة، يتعاطى أحدُ الأشخاص، وهو فرانكلين بليك Franklin Blake مخدرَ الحشيش، كما لو كان يعتمد على لاعقلانيــــة الشرق ليحل اللغز في الغرب. تلقي *"حجــر القمر"* الضوءَ على مدى ما وصلت إليه الجريمـــــةُ وانتهاك القيم في بريطانيــــا في مقابل الصورة الأخرى من صدق واستقامـــــة الهنود وهو ما يعكسه سلوكُ البرهميين.

هناك عددٌ من كتاب هذا النوع من الروايات الوجدانية الأقل طموحًا من كولينز، لكنهم يتبعون النهج نفســـــه – ينظرون إلى المجتمع المحترم الوقور من منظور مجموعــــة من الأفكار والقيم المحترمة للطبقة المتوسطة يشاركهم فيها قراؤهـــم. لكنهم يعبرّون عن هذه الأفكار والمعتقدات ويكشفون زيفهــــا وضعفها ونفاقها وخطورتها. بعض هذه الروايات أكثر نزوعًا للتقليدية من الأخرى. تحكي روايــــة *"شرق لاين"* (1861) *East Lynne* للروائية السيدة هنري وود Henry

Mrs. Wood قصة السيدة إيزابيل فين Isabel Vane التي تتزوج من أرشيبولد كارلايل Archibald Carlyle، لكنها تهجره كي تسافر إلى الخارج مع سير فرانسيس ليفيزون Sir Francis Levison. وبعد أن يهجرها تتعرض لحادثة قطار وتتشوه. تعود إلى إنجلترا، وتعمل مربيــــةً دون أن تظهر هويتها لأطفالها، ثم تطلب العفو من زوجها وهي على فراش الموت. تهتم هذه الروايــــة بموضوعات تتعلق بالزنا والزواج، لكنّ أفكارَها الأساسية تظل أخلاقية وجدانية مثيرة.

على النقيض من ذلك، تعد روايــــة "سرُّ السيدة أودلي" Lady Audley's Secret (1862) لماري إليزابيث برادون Mary Elizabeth Braddon أكثر تطرفًا. يحاول روبرت أودلي Robert Audley أن يعرف سرّ اختفــــاء جورج تالبويز George Talboys، فيكتشف أنّ السيدة أودلي، زوجة عمــــه سير مايكل Sir Michael متزوجــة من تالبويز. زيّفت أمرَ موتها وتزوجته بطريقةٍ غير شرعية. تحاول قتلَ روبرت، لكنه يعيش ليسمع اعترافهــــا بأنها ألقت تالبويز في بئر. ثم توضع في مصحةٍ للأمراض العقلية. ظل النقادُ ينظرون لفترةٍ طويلةٍ إلى هذه الروايــــة على أنها نصٌّ بسيطٌ للتسلية، لكنْ جذب النص الاهتمامَ في الآونــــة الأخيرة؛ نظرًا لأنه يعالج الأدوارَ المفروضــــة على النســـاء في المجتمع الفيكتوري، كما يلقي الضوءَ على الحقائق المعقدة المختبئـــــة وراء ستارة الزواج والوقار.

أنطونيو ترولوب وكريستينــــا روزيتي

كان هناك توترٌ مشابه في جميع الروايات التي ظهرت في منتصف العصر الفيكتوري. كان الروائيون يفضلون كتابة قصص عن حياة الناس في الطبقــة المتوسطة ومشكلاتهم. وكانت أصوات الكتاب عـــــادةً ما تضامنت مع المبادئ الاجتماعيــــة والأخلاقية التي تحكمُ المجتمــع. كان الروائيون يساهمون في تأسيس هذه القيم ويؤيدونهـــا. وكان على القرّاء أن يلجأوا إلى الروايات بحثًا عن

تأكيدات مكتوبـــــة تدلل على وجود هذه القيم وفعاليتها. لكنْ في خضم هذه العمليـــة، كان الروائيون يهربون من القيود التي تفرضها تلك القيم الأخلاقية والاجتماعية في تلك الفترة. كانوا يقفون، ليس دائمًا ربما، خارج إطار تلك القيم كي يتمكنوا من رؤيـــة ما بها من اختلالات.

أنطونيو ترولوب Anthony Trollope، الذي قد يبدو للقارئ أحدَ كتاب الطبقة المتوسطة الراسخين والواثقين من أنفسهم، يقدم نموذجـــا مذهلاً للكاتب الذي يفتقد إلى مشاعر الأمن والطمأنينـــة والرضا على عكس ما يبدو . نستطيع أن نتلمس هذا في روايتـــه *"فينياس فن"* *Phineas Finn* (1869) الذي كتبها تقريبا في وقت ظهور *"مشروع قانون الإصلاح الثاني* *The Second Reform Bill* (1867) الذي منح حق التصويت لطبقة العمال في المدن. تحكي الروايـــة قصة صعود فينياس فينالى إلى البرلمان من خلال سلسلة من العلاقات الرومانسية، لكنّ حياته كنجمٍ صاعدٍ في سماء السياسة البريطانيـــة قصيرةٌ للغاية. يشعر بالإحباط بعد أن يفقـد راتبه الحكوميّ، لأنه منح صوتـــه لمناصرة حقوق المستأجرين الأيرلنديين. يرفض فينياس السلطة والمال ويعود إلى بلدته الأصلية أيرلندا ويتزوج حبيبتـــه ويعمل من أجل الفقراء. ينطوي هذا السردُ الرومانسي على تحليلٍ للمجتمع البرلماني، وهو تحليل يبدو في البدايـــة مؤيدًا للنظام السياسي البريطاني. يبدو كأن ترولوب يريد أن يقول ليس فقط أنّ بريطانيـــا تمتلك مؤسسات سياسية يحسدها عليه العالم بأسره، بل إن مثل هذا الإطـــار السياسي يتمتع بمرونـــةٍ تمكّنـــه من احتواء أية تطورات أو تقلّبات مفاجئـــة في المستقبل.

لكنْ ثمـــة شيءٌ من التباهي فيما يتعلق بهذا النظام بأحزابـــه وإجراءاته، بتفاهته ومناخـــه الذي يطغى عليه الوجهـــاءُ ممن لا يشعرون بأي تنافس يأتي من خارج غرفتهم. قد يشعر القارئُ أنّ النظامَ البرلمانيَّ لم يكن سوى لعبـــةٍ عقيمةٍ لا تمت للواقع الحقيقي للدولة بصلة. بوضوحٍ، كان ذلك النظامُ يستبعد طاقات النساء ويقصيها، حيث لم يكن ثمةَ دورٌ لهن سوى تأييد أزواجهن أو الحدِّ من طموحهم

السياسي. لكنَ النظامَ محدودُ وضيّقُ الآفاق في حدود الجزيرة. يبدو هذا واضحـــــا في وجود الأعضاء الأيرلنديين، خاصة فينياس فن، الذي يمتلك القدرة على رؤيـــة القضايا من خارج الحدود الضيقة للنظام الذي لا يقبل الاختلافات والفروق. إنه ذلك النظام الذي لا يعترف أنّه يمكن أن يكون لأيرلندا وللأيرلنديين اهتماماتٌ قد تكون مختلفة عن اهتمامات الإنجليز. ما هو إيجابي في هذه القصة هو أنها تفحص الأسسَ السياسية للحياة البريطانيـــة في القرن التاسع عشر، وتلقي الضوءَ على كلٍ من نقاط القوة ونقاط الضعـــف في طرق أداء البريطانيين.

كان ترولوب في أقصى درجات الحزن والتشـــــاؤم في روايته *"الطريقة التي نعيشُ بها الآن"* (1873-4) *The Way We Live Now*.كان أوجاستاس ميلموت Augustus Melmotte ممولاً ثريًا تورط في خطةٍ لتطوير السكك الحديديـــة المركزية الأمريكية. يحاول الجميعُ مساعدته، ولا يجد صعوبـــةً في الوصول إلى مقعدٍ في البرلمان. ليست عملية السكك الحديدية سوى خدعـــــة، فينكشف أمرُ ميلموت، فيقدم على الانتحار. وتتعرض ابنته في الوقت نفســـــه للخيانة والاحتيال من قبل الوجهـــاء الذين يطاردونها من أجل ثروتها. كلُ شيءٍ في الرواية يفوحُ بالكذب والزيـــف والخداعِ، كما أن هناك قدرًا كبيرًا من الفســـــاد والإسراف. ورغم أنّ للرواية نهايةً تقليديـــة سعيدة، في شكل الزواج، ثمة شعورٌ بالعيش في الوقت الضائع أو المستعار a borrowed time وأن كل شيءٍ يتساقط وينهار. وتبدو الآن رواية *"الطريقة التي نعيشُ بها الآن"* بصورتها الساخرة لمجتمعٍ دمرته المقامرةُ والجشـــع، كأنها تتنبـــــأ ليس فقط بما سيحدث في نهاية العصر الفيكتـــوري، ولكن أيضًا بنهايـــــة القصة الفيكتورية التي تتمحور حول ازدهـــــار الطبقة المتوسطة وتقدمها ووقارها.

في بعض فترات الأدب الإنجليزيّ نشعر بأهميـــــة الأصوات الهامشية— المستبعدين الذين يكتبون من خارج الاتجـــــاه العام، الذين لديهم ما يقولونه بأسلوبٍ مختلفٍ وبنبرةٍ مميّزة، حتى شاعر معروف مثل جون كيتس يحتل موقعًا

من هذه المواقع، وصوته قادمٌ من خارج الأطر المعروفـــة، ربما كان من الأمور الواضحـــــة في الأدب الذي ظهر في منتصف العصر الفيكتوري هو أن تلك الأصوات الناقدة المتمردة لم تأت من خارج السياق العام. على العكس مما هو متوقع، إنهم الكتّاب المحسوبون على الاتجاه السائد ممن ينتقدون ويرفضون. نستطيع أن نميّز منهم، على سبيل المثال، مارجريت أوليفانت Margaret Oliphant، التي أنتجت عدة روايات وساهمت في عدة دوريات، وبمرور الوقت أصبحت تكتب قصصًا مكشوفةً ومباشرةً عن الحياة الداخليـــة. تجلي ذلك في روايتها "الآنسة مارجوري بانكس" Miss Marjoribanks (1866) التي تطرح رؤيـــةً حـــادة حول حياة الناس العاديين والتقاليد الاجتماعيـــة، نستطيع أن نتلمس الغطاء من الخيال الذي لجأت إليه بعضُ الكتابات في منتصف العصر الفيكتوري في عملٍ مثل *"مغامرات أليس في بلاد العجائب"* *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) للويس كارول Lewis Carroll التي تلجأ إلى عالم الأحلام. قد تكون روايـــةً للأطفال، لكنها تبيّن أيضًا المدى الذي تصل إليه الأصواتُ المختلفة بالفن الروائي في عصرٍ ذهبيٍّ للروايـــة الواقعيـــة.

القصيدة الروائيـــــة *"سوق غوبلن"* (1862) *Goblin Market* للشاعرة كريستينا روزيتي Christina Rossetti هو عملٌ آخر كُتب للأطفال لكنه يكشف عن الطريقـــة المدهشة والغريبـــــة عن ذاتية المرأة؛ ليزي Lizzie و لورا Laura شقيقتان، تدعو الجنيّاتُ الشقيقتين إلى أكل الفاكهـــــة، وتستجيب لورا بأن تدفع خصلةً من شعرها مقابل الحصول على الفاكهـــة، لكنها تشعر بالإحباط؛ لأنها لا تستطيع الحصولَ على المزيد. تحاول ليزي شراءَ الفاكهـــة، لكنّ الجنيّات تغضب لأنها لن تأكلها وتقذفها بالفاكهة. تتمكن لورا من لعق العصير من على جسد ليزي، وهكذا تنقذ حياتها نتيجة تصرفات أختها. إنها من قصص الجنيات والعفاريت fairy tales، لكنْ ما يميّزها هو طبيعـــــة التطلعات والرغبات وقوتها، والمدى الذي تعطيه روزيتي للمشاعر والاحتياجات العاطفية والجنسية المحكوم عليها بالصمت والتي ينكرها المجتمعُ الفيكتوري ويتجنب الكلامَ عنها في خطابه العامّ:

احضنيني، قبّليني، امتصي العصير

الذي اعتصرته من فاكهـــة الجنيّات من أجلكِ،

فاكهة الجنيّات، ندى الجنيّات.

التهميني، اشربيني، أحبيني.... (٤٦٨ – ٧١)

كان على روزيتي، مثل لويس كارول، أن تبحث عن شكلٍ أدبيٍّ مختلف عن الأشكال السائدة لكي تطرح رؤيتها حول معنى الإنسان، وتعبّر عن الدوافع العاطفية والجنسية التي تظهر أحيانا حتى في أكثر الظروف بساطة وسطحية.

لقد نجحت روزيتي في كسر الصمت الذي يلف العالمَ الجنسيَّ للمرأة في القرن التاسع عشر. وهكذا فعلت ألجيرنون سوينبيرن Algernon Swinburne هي الأخرى في *"قصائد وأناشيد"* (1866) *Poems and Ballads* و*"قصائد وأناشيد: المجموعـــة الثانية"* (1878) *Poems and Ballads: Second Series*، وفعل مثلها عددٌ آخر من الشعراء، وكلما اقترب القرنُ من نهايته يظهر مزيدٌ من الأصوات الهامشية المختلفـــة. وكلما تمددت الإمبراطوريـــــة وتوسّعت، أصبحت عرضـــة لمزيدٍ من الأفكار التي تدرس أسسها الأيديولوجيـــة. ومن المفارقات، أنّ كارل ماركس Karl Marx، الذي انتقد الرأسمالية قد فرّ إلى لندن في سنة 1848 ومات هناك في سنة 1883. فكانت بريطانيا في القرن التاسع عشر تسمحُ للمنفيين الأجانب واللاجئين السياسيين بالإقامة على أرضها ربما لثقتها المفرطة في قدرتها على السيطرة على الأمور ووضعها في نصابها الطبيعي، وأن وجود المحرضين الساسيين على أرضها لن يغير من الواقع شيئا. ولكن من زاوية أخرى، فإن ماركس – بالإضافـــة إلى الأصوات الأخرى الهامشية والرئيسية – قد لفتوا الانتبـــــاهَ إلى ما يعاني منه النظام من خلل وعيوب. ولقد أصبحت مثل هذه الأصوات أكثر صراحةً وعنفا في السنوات العشرين الأخيرة من حُكـــم الملكـــة فيكتوريـــــا.

الفصـــل الثاني عشـــر
العصـــرُ الفيكتـــوري:
١٨٧٦ – ١٩٠١

توماس هــــــاردي

كان توماس هــــاردي Thomas Hardy من أهم الروائيين في الربــــع الأخير من القرن التاســع عشر. بدأت شهرتُه مع *"بعيدًا عن الجمهور الهائج" Far from the Madding Crowd* (1874)، ثم تلتها سلسةٌ من الروايات منها *"عودة ابن البلدة" The Return of the Native* (1878)، و*"عمــــدة كاستربريدج" The Mayor of Casterbridge* (1886)، و*"سُكّـــانُ الغابــــة"* The Woodlanders (1887)، و*"تيس: فتاة من ديربيرفيل" Tess of the D'Urbervilles* (1891)، و*"جودا الغامض" Jude the Obscure* (1895). توقف هاردي عن كتابة القصـــــة ربما بسبب الاستقبال العدائي لروايته الأخيرة، واستدار للشعر، الذي كان دائمًا وسيلته المفضلة في التعبير.

تقع أحداثُ روايات هاردي بوجهٍ عام في منطقـــــة الجنوب الغربي من إنجلترا، تلك المنطقة التي كان يسميها ويسيكس Wessex. ولهذا الاختيار الجغرافي له دلالة. كانت جورج إليوت تمتلك عقلاً أكثر ذكاءً وفطنةً من معظم قرائها، لكنَ الشعورَ العام الذي نستخلصه من رواياتها أنها تكتب من وسط الإجماع الاجتماعي والثقافي العام. أما هاردي، من الناحية الأخرى، فقد استفاد من الموقع الجغرافي لمنطقة ويسيكس، وكان يكتب من الهامش، من الأطراف. نشعرُ أنه واقفٌ خارج الإطـــــار العام، مما أتاح له فرصــــــة انتقاد القيم السائدة والبحث

في جدواها. ســـــار كتاب آخرون في تلك الفترة المتأخرة من العصر الفيكتوري في مسارات أخرى، لكنهم حققوا تأثيرات مشابهة. كان هناك شعورَ بالتفسخ والانهيـــــار، بسقوط المركز. ومع نهايـــة القرن التسع عشر، تصاعد الإحساسْ بانهيار أنظمة اجتماعيــــة مثل الأسرة والزواج؛ أصبح الكتّابْ والمفكرون يتخذون مواقفَ متشككة من منظومـــة القيم التقليدية.

في حالـــــة هاردي، يتجلى هذا الموقفُ المتشككُ المناهضْ للقيم السائدة في أولى رواياته *"بعيدا عن الجمهور الهائج"*، التي تحكي قصة جابرييل أوك Gabriel Oak والمرأة التي يحبها بَثْشبَع إيفردين Bathsheba Everdene. تتزوج بثْشبَع من الرقيب الجريء تروي Sergeant Troy، الذي هجر فاني روبن Fanny Robin، المرأة الوحيدة التي أحبهــــا بحق، تموت مع رضيعهـــــا في المصنع. لا يبدو "ترويّ" من صنف الرجال الذين يقيّد الزواجْ حركتهم؛ وكان على خلافٍ مع زوجتـــــه. يختفي، ويُعتقد أنـــــه غرق. أما بَثْشبَع فيلاحقها أحدْ المزارعين الوجهاء يُدعى وليام بولدوود William Boldwood. تعطي وعدًا لبولدوود أنه إذا لم تظهر أية إشـــــارة تفيد أنّ زوجها على قيد الحياة على مدى ست سنوات، سوف تتزوجـــــه. لكنّ تروي يظهر مرةً أخرى وفي نيته استرجاع زوجتــــــه. يقتل بولدوود غريمه. أما بَثْشبَع فتتزوج آخر الأمر من أوك. هكذا تنتهي الروايــــةُ نهايةً تقليديــــة بزواج وتصالح اجتماعي؛ لكنّ روايات هاردي، بما فيها *"بعيدًا عن الجمهور الهائج"*، تولي اهتمامًا كبيرا بفشل العلاقات وانهيار الزيجات، وبالطلاق.

يشير هذا إلى أنّ التقاليدَ والمؤسسات التي أسسها المجتمـــــعْ ليحقق سعادة الإنسان تتناقض في واقع الحال مع طبائع الناس وحقيقتهم. يمتد هذا الوعي إلى الرواية نفسها— فالروايــــة كشكلٍ أدبيّ يعتمد على عدد من التقاليد السردية مثل التحرك باتجـــــاه الزواج باعتباره وسيلةً لحل المشكلاتً وإنهاء القصــــــة، لكنّ هــــــاردي عادةً ما يلفت الأنظـــــارَ إلى الفجوة التي تفصل بين الحبكة الروائية

المحكمـــة والفوضى أو العشوائية التي تميّز سلوكَ الأفراد وأفعالهم. في مرحلةٍ معينة في *"بعيدا عن الجمهور الهائج"*، على سبيل المثال، عندما تبدأ بتْشَبَع في مواجهـــة فشل زواجها، تهرب من "تروي" وتنام في الهواء الطلق. وعندما تستيقظ في الصباح التالي، ترى صبيًا مزارعا في طريقه للحقل وتلميذًا في طريقه للمدرســة، هنالك لحظة مماثلـــة في رواية *"ميدلمارش"* لجورج إليوت عندما تفكر البطلة دوروثي في حياتها، بعد ليلةٍ خاليةٍ من النوم، وتنظر من النافذة لترى الناسَ ماضين إلى أعمالهم. إنها لحظةٌ فارقـــةٌ في حياة دوروثي، حيث تدرك أنها لابد أن تقبل دورهـــا في النظام الشامل للأشياء وأن تكف عن التركيز المفرط الذي يتسم بالأنانيـــة على ذاتها وشئونها الخاصة. يمكن النظرُ إلى مشهد *"بعيدًا عن الجمهور الهائج"* باعتباره محاكاة ساخرة لهذه اللحظـــة، تمر بتشبع بالتجارب التي تغيّر حياة الأبطال والبطلات وتحوّل مســـار حياتهم، لكنها لا تتغيّر على الإطلاق. تظل مترددة ومتقلبـــة وأنانية. لقد كانت الرغبـــة العاطفية والجنسية وراء إعجابها بـــ "تروي"، وليس ثمّ إشـــارةٌ إلى أنها سوف تتبنى أسلوبًا أكثر حكمـــةً وعقلانيـــة في حياتها.

تتميّز جميعُ الشخصيات الرئيسية في روايات هاردي بأنها رومانسية وغير عملية وملتبسة في إدارتها لشئون حياتها مثلما هو الحال مع بَتْشَبَع. يركز عددٌ هائل من الروايات الإنجليزيـــــة على الفرد الذي يصطدم بالمجتمع. في روايات إليوت، حتى عندما تكون الحبكة معقدة وبها خيوط متشابكة، يميل البطلُ أو البطلـــة إلى تعديل سلوكه ليصل إلى علاقة تصالحية مع المجتمع. حتى ويلكي كولينز، مؤلف *"ذات الرداء الأبيض"*، الذي يتبنى موقفا أكثر تشددًا وتشككًا من إليوت ومن معظم معاصريه، يقدم شخصياتٍ يحققون مثل هذا التوافق مع المجتمع في نهاية الأمر ويعملون على تأمين مكانٍ تحت خيمتـــه. أما بطلُ هاردي، فعلى النقيض من ذلك، لأنّ أفعاله تنشأ من القلب وليس من العقل؛ لذا لا يستطيع إقامة مثل هذا التوافق مع المجتمع. قد يعتقد البعضُ أنّ هذا مجرد صفة خاصة بهاردي،

وأنه روائيَ يميل إلى الشخصيات ذوي النزعـــة الرومانسية العاطفيـــة. لكنَ الأمر أكبر من ذلك، إذْ أنَ رفض هاردي للأساليب التوافقيـــة السائدة في الروايـــة يشير إلى انهيار أوسع لفكرة الإجماع العام، حتى انهيار الثقـــة في الجدل العقلاني، وهذا أصبح واضحـــا في نهايـــة القرن التاسع عشـــر. هناك إحساسٌ واسعٌ أن المجتمع لم يعد بمقدوره التماسك؛ ذلك لأنَ عددًا من القوى تعمل على تمزيقـــه وإشاعة عدم الاستقرار فيه.

من بين الطرق التي يكوّن بها هاردي منظورًا مختلفـًا ينطوي على ما هو أكثر من مجرّد توافق ضئيل مع التقاليد الأدبية؛ لكنّ النتائج يمكن أن تكون مهمـــة. على سبيل المثال، تبدأ *"ميدلمارش"* باسم الشخصية المحوريـــة، الآنســـة بروك. عادةً ما يؤجل هاردي الإفصاحَ عن أسماء شخصياته. قبل الكشف عن أسمائهم يذكر هاردي شيئًا عن النشاط الاجتماعي الذي يقومون به. يريد هاردي من ذلك أن يقول أنه ثمـــة شيء أكثر أهميـــة من هويتهم الاجتماعيـــة، ثمة ملامح جوهريـــة تأتي أولاً وهي أهم من الهوية الضيّقة التي يمنحها لهم المجتمع. بنفس الطريقة، يراوغ هاردي في تسمية الأماكن. يبدو أنه يريد أن ينـــأى بنفســـه عن النظام الاجتماعي التقليدي، يعطي المجتمعُ أسماءً للأفراد والأماكن ليضعهم تحت سيطرته وتحكمـــه. في روايات هاردي، هناك شعورٌ واضحٌ أنه ثمة أشياء أخرى أهم من النظام الذي يفرضه المجتمع. لمثل هذا الموقف دلالاتٌ في الطريقـــة التي يسرد بها قصصه. إنه عندما يبتعد عن الأنظمة الاجتماعية التقليديـــة إنما يريد أن يقف خارجَ الخطاب السائد للمجتمع، بمعنى أنه ثمة طرق للرؤيـــة وإصدار الأحكـــام الضمنيـــة في طريقة السرد التي تعتمد على الكاتب الذي يعرف كل شيء ويلم بكل التفاصيـــل والتي نلمسها في الروايات الواقعية، لكنّ هاردي، وقد اختار أن يتجنب هذه الطريقة السائدة، لابد أيضـــًا أن يتجنب الصوتَ السرديّ التقليدي. هنالك دائمًا في روايات هاردي شعورٌ بأنّ صوت الراوي هو صوته الخاص وأنه مسئول عما يقول ويفعل.

يتماشى هذا مع القصة التي تضم شخصيات ليست متمردة باختيارها، وإنما بسبب طبيعتها في الواقع. ومع ذلك لا يتسامح المجتمعُ مع تمرد هذه الشخصيات؛ لأنه ليس ثم فرصـــــة للتصالح الاجتماعي، أي أن هؤلاء الذين انشقوا عن الصف لن يتمكنوا من تأمين مكانٍ آمنٍ ومفيدٍ لهم في القرى أو المدن التي يعيشون فيها، لذلك عادة ما تنتهي روايات هاردي بموت البطل أوالبطلـــــة. إنهم من البدايـــــة وحتى الرمق الأخير من القصـــــة مغتربون عن المجتمـــــع وأفكاره السائدة. فقط كانت رواية *"بعيدًا عن الجمهور الهائج"* الاستثناءَ الوحيد لأنها انتهت بالزواج. لكنها لا تزال روايـــــةً مناهضة للتقاليد.، يتضح هذا في تأكيدهـــــا على النزعة الجنسية، تتجلى قوةُ الرغبـــة الجنسية في كل مكان في الروايـــــة، حتى عندما يصف هاردي يومًا من أيـــــام يونيو"كلُ ما هو أخضر كان صغيرًا، كل فتحـــــة كانت مفتوحة، وكل ساق كانت منتفخـــة بتيارات متدافعة من العصير." من الإنصاف أن نذكر أنّ من أهم مميزات هذا الروايـــــة هي الطريقـــة التي تعيد اكتشاف المشاعر والتجربة الجنسية وتستمتع بتصويرها بأسلوب غير مألوف من قبل. كان الجنسُ، في الروايات التي ظهرت في الفترة الأولى من العصر الفيكتوري، يمثلُ سرًا مخجلاً ومعتمًا، أما في *"بعيدًا عن الجمهور الهائج"* فإنه خطيرٌ لكنه مثير وممتع.

لم يستطع هاردي المحافظـــــة على هذه الدرجـــــة من الطزاجـــــة والحيويـــــة التي لمسناها في *"بعيدا عن الجمهور الهائج"* فيما بعد. فكلما استمر عطاؤه كروائيّ، أصبح يركز بصورةٍ نقديـــــة أكثر من ذي قبل على قيم الانضباط والمواءمـــــة التي يفرضها المجتمـــــعُ على الناس؛ ثمة ثمنٌ لابد أن يُدفع إذا حاول الأفرادُ تخطي العلامات الموضوعة أو حاولوا الدخول في مواجهات مع قواعد المجتمع وأعرافـــــه.

تحكي روايـــــة *"عمـــــدة كاستربريدج"* قصة مايكل هينشـــــارد Michael Henchard، وهو رجلٌ فقير ترتفع مكانته في السلم الاجتماعي بعد أن

باع زوجتـــــه في سوق البلدة في بداية الرواية، فأصبح عمدة. ثمة بعدٌ عنيف ومسرف في شخصية هينشـــارد، وهو ما ظهر عندما عاد إلى الشراب بعد أن أقلع عن تناول الكحول لعدة سنوات. يضعه هذا الجانبُ الخطيرُ في شخصيته في صراعٍ مع كل من هم حولـــه، بما فيهم ابنتـــه. وحين تستحيل عودتـــه إلى مظلة النظام الاجتماعي في كاستربريدج، يموت في نهاية القصـــة رجلاً مغتربا ووحيدا وغاضبا. يصف هاردي، ذات مرةٍ، حادثـــة بسيطة للتخريب المتعمد:

استطاع ابنُ الفلاح أن يجلسَ أسفل مخزن الشعير ويطلقَ حجرًا نحو نافذة مكتب موظف المدينـــة؛ ــ أومأ الحصّادون، وهم يعملون، إلى معارف لهم يقفون في زاوية الرصيف؛ وعندما أدان القاضي ذو الرداء الأحمر أحد سارقي الأغنام، نطق بالحكم على صوت الثغـــاء الذي تسرب من النافذة من القطيع المتبقي، وكان المزدحمون ينتظرون رؤيـــة عملية الإعدام وهم يتدافعون على المرج الأخضر؛ وتم إجلاء الأبقار مؤقتًا لتفسح مكانًا للمتفرجين.

تعطي القطعـــة شعورًا بصغر مدينـــة كاستربريدج، وكيف أنّها تتداخل وتمتزج بالريف والمزارع المحيطـــة؛ لكنها تعبّر أيضًا عن فكرة مزعجـــة وهي أنّ من ألقى بالحجر مضى لكي يسرق الأغنام، ومن ثمّ نفذ فيه الحكم بالإعدام. يبدو هذا الانضباط طبيعيًا، لكنَّ الوجه الآخر من العُملـــة يوضح أنّ المجتمعَ شرَّع القوانينَ لتنظيم حياة الناس، بما يعني الحكم بأقصى عقوبـــة على من يُقدم على الخروج من الصف.

يبدو هاردي في كلٍ من روايتيّ *"تيس: فتاة من ديربيرفيل"* و" جود *الغامض"* أكثر سخطًا على القواعد والتقاليد الاجتماعيـــة التي تدمر حياة الناس. تحكي " *تيس: فتاة من ديربيرفيل"* قصـــة فتاة ريفيـــة تتعرض للاغتصاب على يدي أليك ديربيرفيل Alec D'Urbervilles، ثم يهجرها إينجل كلير Angel Clare، الرجل التي تزوجتـــه، عندما تعترف له بماضيها الجنسي. تقدم تيس على قتل أليك،

وتنتهي الروايـــةُ بتنفيذ حُكم الإعدام فيها. تتجلى الطبيعـــةُ العدوانية للمجتمع الذي يهيمن عليه الرجالُ، وقسوةُ القوانين، وغيابُ قيم التسامح والتعاطف بجلاء كخيوط محوريـــة في الرواية. إنّ تيس هي الضحيـــة، والمجتمع الذي تعيش فيه مع الآخرين – خاصة الذكور – هم الذين يقبلون المواقف التقليديـــة ومنظومة القيم التي تدمر حياتها. وفي مواجهـــة أولئك القســـاة الذين يطاردونهـــا ويسيئون إلى جسمها ويدينونهـــا، ثمـــة تأكيدُ واضحٌ ومستمر على تصوير تيس روحـــا حرّةً تلقائيـــة وطبيعية وصادقـــة. لكن إذا صوّر هاردي النزعـــة الجنسية لدى تيس باعتبارها بريئـــةً على نحو مطلق، فهو يعرف ذلك الجانب الشرير في الطبيعـــة الإنسانية، الأمر الذي يظهر بوضوح في الغرائز الجنسية المظلمـــة لأليك ديربيرفيل.

عندما نصل إلى رواية " *جودا الغامض*" نجدُ أنّ هاردي قد أصبح أكثر تشاؤمًا من ذي قبل. هنالك في رواياته الأخـــرى شعورٌ بالروح التقليديـــة للحياة الريفيـــة، لكن في " *جودا الغامض*" يبدأ البطل جودا Jude حياته العمليـــة بالعمل في مزرعـــة في وظيفةٍ محطمـــة للروح وهي خيـــال مآتـــة (فزّاعـــة) بشريّ a human scarecrow. يريد جودا أن يطوّر حياتـــه، لكنّ حلمه بالالتحاق بالجامعـــة يفشل، يقع في فخ الزواج من فتاة ريفيـــة تُدعى أرابيللا Arabella؛ لكنه يحب ابنـــة خاله سو برايدهيد Sue Bridehead وهي سيدةٌ متزوجة ولديها طفلان. يقتل ابن جودا من أرابيللا ويُدعى فاذر تايم Father Time أخاه غيرَ الشقيق وأختَه غير الشقيقة ثم ينتحر. تعود سو إلى زوجها السابق، ويمضي جودا ما تبقى من حياته وحيدًا. من أهم القضايا التي تثيرها الروايـــة كيف أنّ النظام التعليميّ، والفواصل الطبقية، وقوانين الطلاق كلها تتـــآمر ضد جودا وتدمره.

تسهم الشخصياتُ أيضًا، إلى درجـــة معينة، في خلق المصائب لأنفسها. يبدو جودا وســــو – في منتصف القصــــــة – وهما متوتران وعصبيّان، كما أنهما لا يمتلكان أهدافًا واضحـــــة في حياتهما، ولا ينتميان إلى مكانٍ بعينه. إنهما ينتقلان من مكانٍ إلى مكان دون شعورٍ واضحٍ بالاتجاه. هذه الحيلة السرديـــــة اتبعها هاردي بنجاح أيضًا في روايـــــة *"تيس: فتاة من ديربيرفيل"* لتقديم أفراد مغتربـــين ولا ينتمون إلى السياق العام. ويُذكر أيضًا أن هاردي قد استخدم هذا الأسلوب أيضــــا في تصوير الشخصيات في شعره، بدلاً من التركيز على بطلٍ أو بطلـــــة بإمكانهما تغيير مســــــار الأحداث، يركز هاردي على أفرادٍ لا حول لهم ولا قوة، أفراد منهزمين في عالمٍ شاسع لا حدود له. في " هودج الطبّــــالّ " "Drummer Hodge"، على سبيل المثال، القصيدة التي كتبها على خلفيـــــة حرب البوير Boer War،* ثمة شعورٌ بالارتبــــاك عندما يواجه شخصٌ ضئيلٌ عالمـــــا يستعصى على الفهم ويأبى الترويض. في كثيرٍ من قصائـــد هاردي، هناك مشـــــاعر مشابهــــة بالضياع، والارتباك، والحيرة، والشكوك والألم.

ثمـــة أشياء أكثر إزعاجًا وإثارةً للقلق في روايـــــة *"جودا الغامض"*. عندما يقتل فاذر تايم الأطفال ويقتل نفسه بعد ذلك، يتكشف شعورٌ بوجـــــود شيءٍ معتمٍ ومخيفٍ وشريرٍ وغير عقلانيّ. يبدو كأنــــه، رغم وجود مشاعر من المواءمـــــة والتوافق، ظهر شيءٌ مدمر وشرير. في أدب القرن التاسع عشر، بوجهٍ عام، هناك شعورٌ بالذهاب إلى ما هو أبعــــد من النظم الليبراليـــة القديمـــــة، وقد صاحبَ هذا خوفٌ من قوىً متوحشــــة غير عقلانيـــــة تختبئ تحت السطح، لذلك يتكرر في نصوص تلك الفترة التعبيرُ عن ذلك الإحســـــاس بالدخول إلى الأماكن المجهولـــــة المظلمـــــة، بما في ذلك عقل الإنســــان وعوالمه الغامضة. باختصـــــار.. لقد فشلت النصوصُ التي أنتجها الجيل السابق، وحلّت محلهـــــا نصوصٌ أخرى تطرحُ أفكارًا أكثر إزعاجًا وإثارةً للقلق والمخاوف.

(*) حرب خاضتها إنجلترا مرتين: الأولى من عام ١٨٨٠ – ١٨٨١، والثانية من عام ١٨٩٩ – ١٩٠٢، بغية الهيمنة على مقاطعات البوير في جنوب إفريقيا (المراجع).

جورج جيسينـــج وجورج مـــــور وصامويل باتلر وهنـــــري جيمس وروبرت لويس ستيفينسون

أعلن عن تنصيب الملكـــــة فيكتوريـــــا إمبراطورة على الهنــــد في عام 1877. تمثل هذه لحظـــــة مهمـــة للثقـــــة بالذات للطموح الاستعماري لدى بريطانيـــــا. لكنْ في عام 1879، أي بعد عامين فقط، أعلن وليام إيوارت جلادستون William Ewart Gladstoneرئيسُ الوزراء الســــابق معارضته للسياسة الاستعماريـــــة التي تنتهجها الحكومة البريطانيـــــة. هناك دائمـــــا في الحكم الإمبريالي شعورٌ بسوء استعمال القوة والسلطة، وبهيمنـــــة صوت المستعمر الغازي وقدرته على إسكات جميع الأصوات الأخرى. في الوقت نفسه، فإنَ صعود النظم السياسية للإمبراطوريـــــة والأمـــــة في الفترة الأخيرة من العصر الفيكتوري يمكن النظرُ إليـــــه باعتباره إشـــــارة على الضعـــف – ذلك لأنه في عالمٍ متغيَرٍ، كانت هناك رغبـــــةٌ للوصول إلى إجابات بسيطةٍ والقيام بأعمال تتميز بالقوة والعنف. في السنوات العشرين الأخيــــرة من القرن التاســـع عشر، بدأ الدورْ القيادي الاقتصادي لبريطانيـــــا المتفوق على جميع الدول الأخرى في الخفوت والتراجـــع. لا يعود ذلك فقط إلى ازدياد المنافســـــة الاقتصاديـــــة، وإنما أيضًا إلى تنامي الشعور بالتوتر السياسي وحتى العسكري بين الأقطـــــار الأوربيـــة. يُضاف إلى هذا، أنَه كان هناك وعيٌ متزايــــدٌ بالمشكلات الاجتماعيـــــة والصراع بين الطبقات. لفترةٍ طويلةٍ من العصـــر الفيكتوري، كان بإمكان الناس أن يركزوا فقط على شئونهم الداخليــــــة في بيئـــةٍ آمنة ومستقرة، لكن مع نهايـــــة القرن أصبح هذا الأمرُ أكثر صعوبةً. عندما تهاوت القناعاتُ والمفاهيمْ القديمـــــة، توحَـــــد كثيرون وراء فكـــــرة الأمـــــة، لكنَ الصرخاتِ القوميـــــةَ الداعيـــــة للم الشمل لم تستطع أن تخفي أن الدولـــــة تعاني من الانقســـــام والوتر والقلق.

ما نراه في الأدب الذي ظهر في السنوات العشرين الأخيـــرة من القرن التاســع عشر هو عددٌ من الكتّـــاب الذين اهتموا بهذه التغييرات، فيما فضّـــل البعضُ الآخـــرَ اللجوءَ إلى مجموعـــةٍ من أشكال الهروب. تأثر الأدب المهموم بما كان يحدث في تلك الفتـــرة بأعمال الروائي الفرنسي إميـل زولا Emile Zola. كان زولا كاتبـــا "طبيعيـــا" a naturalist، أي أنه كان يكتب عن الحيـــاة بأسلوب البحث العلمي الدقيق، وكان ما يكتبـــه أشبه بتقرير اجتماعي، من أهم رواياته في هذا المجال "جرثومي" *Germinal*، وتدور أحداثهـــا في حقول الفحـم الفرنسية. لكنّ أي إدعـــاء بوجود علاقـــة بين الموضوعيـــة العلميـــة والمذهب "الطبيعيّ" Naturalism ليس له أساسٌ من الصحـــة، تأثرت كتاباتُ زولا بالأفكـــار السائدة في ذلك الوقت عن تأثير البيئـــة والعواملِ الوراثيـــة. بينما راحت معظمُ الروايات تركز على تقدم الفرد وتطوره، كتب زولا عن التدهور الحتمي الذي لا يمكن تجنبـــه في حياة الناس. ثمة دائمًا تصويرٌ لحالات مرض، وإدمان كحول، وفقر وجنون. تتميّز رواياتُ زولا بالإفراط، لكنّ أفكاره تختلط بأفكار أخرى سادت على نطاقٍ واســـعٍ في نهاية القرن التاسع عشر كانت مستوحاة من كتابات تشارلز داروين Charles Darwin. كان مؤيدو النزعـــة الاستعماريـــة أو الإمبراطوريـــة يرون أنّ النجاحات التي حققتها بريطانيـــا على الصعيد الكولونيالي تؤكـــد آراء داروين ونظرياته – سوف يكتسح الجنسُ الأقوى الجنسَ الأضعف، وهذا هو القانون الحتميُّ للطبيعـــة، سارت مثل هذه الداروينيـــة الاجتماعيـــة Social Darwinism جنبا إلى جنبٍ مع مخاوف من التدهور وقلق من انتصـــار القوى الغاشمة العمياء. لذا تعايش، في نهايات القرن التاسع عشر، الاهتمامُ بقضايـــا التطور، والتقدم والإصـــلاح مع المخاوف المتشائمة من الارتداد والتراجع والسقوط.

تقدم رواياتُ جورج جيسينج George Gissing دليلاً على التشاؤميـــة الاجتماعيـــة التي سادت الفترة الأخيـــرة من العصر الفيكتوري، والتي ظهرت

أيضا في النصوص الطبيـــة والسياسية والتاريخية والكتابات المتعلقة بعلم الاجتماع في ذلك الوقت. في روايات مثل *"عمّـــال في الفجر" Workers in the Dawn* (1880)، *"من لا طبقـــة لهم" The Unclassed* (1884)، و*"العوام" Demos* (1886)، و*"ذيرزا" Thyrza* (1887)، و*"العالَم السُفليّ" The Nether World* (1889)، يولي جيسينج جُلّ اهتمامه بالطبقات العاملة في لندن. وعلى عكس إليزابيث جاسكيل، التي تكتب عن حياة الفقر في المدينـــة من منظور إيجابي لأنها ترى أنّ العلاقة بين الطبقات وحياة الأفراد أمورٌ يمكن تحسينها، فإنّ جيسينج يعبّرْ عن مشاعر الإحباط عندما يصور أفرادا يشبهون الوحوش. في أشهر رواياته *"الشارع المزري الجديـــد" New Grub Street* (1891)، تمتزج رؤيتـــه الاجتماعيـــة السلبية بالشعور بالتأثير السيئ للنزعـــة التجارية أو الماديـــة على الثقافـــة والحضارة. لا يستطيع بطلـــه إدوين ريردنْ Edwin Reardon، وهو الروائي الرقيق، من التكيّف مع البيئـــة الفظـــة السوقية، يصورْ جيسينج مجتمعـــا فقد طريقـــه، لأنه أضاع المبادئ العريقـــة في السياســـة والدين والأخلاق، تركز مخاوفـــه بوضوح على الغوغاء من الطبقة العاملة. وهو يشارك تلك المخاوف الكثير من معاصريه من الطبقة المتوسطة— ذلك القلق من أن تعد قوى الظـــلام والعبثيـــة نفسها للسيطرة على الموقف.

هناك كتّاب آخرون ممن كتبوا ما يسمى بروايات الأحياء الفقيرة slum novels، قدموا رؤىً أكثر إيجابيـــة وتفاؤلا. يلقي ولتر بيسانت Walter Besant في روايـــته *"كل أنواع الرجال وأحوالهم" All Sorts and Conditions of Men* (1882) الضوءَ على الأعمال الجيدة الإيجابيـــة التي يقوم بها أفرادُ الطبقات العاملة، حيث يقومون ببناء قصرٍ للشعب، ويبدو أنّ نوعَ القصص الذي يميل إلى الاسترخاء والتفاؤل التي كتبتها جاسكيل دون عناءٍ كبير، لم يعد ممكنًا في حقبة الـ 1880s. كما نلمس أيضا أنـــه أيضًا كان هناك من يكتب قصصًا تجاوزها الزمنْ مثل جورج مور George Moore الذي كتب "إيستر وترز"

Esther Waters (1894) ، كان مور متأثرا بكتابات زولا؛ لذا كان يريد أن يكتب قصصا صادمــــة بصورة مباشرة، في هذه الروايـــة تتعرض البطلـــة إيستر إلى الإغواء والتغرير من أحد زملائها من الخدم يُدعى وليام لاتش William Latch. يطردها صاحبُ العمل من الوظيفة، تتبع الرواية حياتها كأم جديدة، وكانت على وشك الالتحاق بإحدى الطوائف الدينيـــة عندما يعاود لاتش الظهور. يتزوجان ويقيمان ماخورًا في سوهو، لكنّ مغامراته تدمرُ حياته، يموت تاركا إستر محطمة وبائسة، حققت هذه الرواية قدرًا جيدًا من الشهرة عند ظهورها نظرا لطريقتها الواضحة والمكشوفة في تعاملها مع الموضوعات الجنسية، لكنها رواية سطحيــة إلى حدٍ كبير. إنها صادمــــة أكثر منها عملاً يتمتع بالعمق والأصالـــة، لقد كان الموقفُ الروائي ليبراليا وتقليديا في آن. إذا قلنا إن موقفَ جيسينج كان ملتبســا ومحيّرًا لكنه كان يعالج مشكلات حقيقيـــة، فقد ركزّ مور على المقاومــــة الأخلاقية لإيستر.

في فترةٍ ما عندما كانت الرواياتُ – مثلما هو الحال في روايات هاردي وجيسينج – عادةً ما تنتهي بهزيمـــة البطل أو بموته، قد نتســـاءل عما حدث للروايات التي تسير على نهج *"ديفيد كوبرفيلد"*، التي كانت تصور حياة أولئك الأفراد الذين كانوا يشقون طريقهم في الحياة ويؤسسون مكانًا لهم في مجتمع الطبقة المتوسطة. ازدهرت مثلُ هذه الروايات في بدايـــة القرن العشرين، إذ عاود الواقعيون الإدواردين Edwardian Realists كتابة هذا النوع من القصص مرات ومرات ومنهم آرنولـــد بينيت Arnold Bennett وهـــ.ج. ويلز H.G. Wells، إلاّ أنها لم تكن شائعةً في حقبتيّ الــ 1880s و الــ 1890s. كان هناك ما يبدو أنه فقدان الثقـــة في الأهداف التي عادةً ما يسعى إلى تحقيقها أبطالُ وبطلاتُ الطبقة المتوســـطة، تلك الفكرة التي أيدها صاميل باتلر Samuel Butler خاصةً في روايته *"طريق البشر جميعًا" The Way of All Flesh* التي نُشرت في عام 1903، وإن كانت قد كتبت بين عاميّ 1874 و1884. يرتقي هذا العملُ إلى مستوى رفض

القيم الفيكتوريـــة وإدانتها، خاصة تلك المتعلقـــة بالحياة الأسرية. يتعرض إيرنست بونتيفيكس Ernest Pontifex إلى اضطهاد أبيـه؛ ويُجبَر على العمل ككاهن، رغم أنه قد فقد علاقته بالإيمـــان. يتعرض وهو في لنـــدن إلى عملية احتيال حرمته من ميراثه، ثم يُسجن لمدة ستة شهور بتهمة الاعتداء الجنسي، يتزوج إحدى الخادمات السابقات لدى أسرته، لكنه يصبح مدمناً للشراب. يشعر إيرنست بالارتياح عندما يعرف أنّ زيجتـه غير شرعية لأنّ زوجته تزوجت من قبل، وأنه سوف يتحرر من أية التزامات أسرية. ما يبدو واضحـــا بجلاء في هذه الروايـــة هو أن كلّ ما يرتبط بالتقاليد التي عبّرت عنهـــا الرواية الفيكتوريـــة يتعرض للانتقاد والإدانـــة – الأسرة والزواج والوظيفة الجيدة والإيمان الديني، لم يعد لدى هذه الأشياء ما تقدمه.

في زمنٍ بدأ الكُتّـــابُ يعبّرون عن شكوك غير مسبوقة حول الزواج، ليس من الغريب أن نجد كتابـــا يركزون على النساء اللائي لم يتزوجن، أحياناً بمحض إرادتهن. من هذه الروايات سيئة السمعة روايـــة *"المرأة التي فعلت"* *The Woman Who Did* (1895) للكاتب Grant Allen وتحكي عن هيرمينيا بارتـون Herminia Bartonالتي ترفض الزواجَ لأسبابٍ أخلاقية، وتفضل العيش مع أحد الرجال. من أهم الروايات التي تتناول حياةَ النساء غير المتزوجات روايـــة *"نساء شاذات"* (1893) *The Odd Women* لجيسينج، وتدور حول الحياة البائسة لثلاث شقيقات معتوهات. كانت مونيكا أقلهم حظاً، وهي الوحيدة التي تزوجت، لكنّ زوجها كان غيوراً بصورة مرضيـــة، وتلقى حتفها أثناء الولادة. تكرس الشقيقتان حياتهما لرعايـــة الطفل. كان هنري جيمس Henry James، الروائي الأمريكي الذي كان يعيش في بريطانيـــا، هو أيضاً ممن كتبوا مرارا عن حياة البطلات غير المتزوجات، وأحياناً يغامر في الكتابة عن التعاســـة التي تلاقيها البطلات اللائي يتزوجن. في روايات مثل *"صورة سيدة"* *The Portrait of a Lady* (1881)، و*"أهل بوسطن"* (1886) *The Bostonians*، و*"ما عرفته ديزي"* *What Maisie Knew* (1897)، و*"العصر المُحيّر"* (1899) *The Awkward Age*،

و"*أجنحـــة اليمامة*" (1902) *The Wings of the Dove* و"*الوعـــاء الذهبيّ*" (1904) *The Golden Bowl* التي ظهرت مع بدايــــة قرن جديـد، يقدم جيمس بطلات محاصرات في شبكةمن الفســـاد الجنسي. إنها رواياتٌ مثيرةٌ للإزعاج لأنها تناقش، بطريقةٍ شديدة الحساسية، أشكالاً قاهرة للرغبة الجنسية. تعد روايات جيمس مميزة واستثنائية، لكنه يشارك الروائيين الآخرين الذين كتبوا في نهاية القرن التاسع عشـــر شعورَهم بالانزعاج من تلك القوى العبثيـــة الخطرة التي تختبئ تحت سطح الحياة الأسرية.

في مقابل الروائيين الذين اهتموا بصورةٍ مباشرة بالتوترات الاجتماعيـــة والجنسية، ثمة روائيون آخرون في ذلك الوقت فضلوا الابتعادَ عن هذه القضايا والهروب منها. في عام 1883، ومع ظهور روايـــة "*جزيرة الكنز*" *Treasure Island* لروبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson، بدأت موضــــةٌ جديدةٌ لكتابة الرواية الرومانسية – وهي قصص يبتعد البطلُ فيها عن بريطانيـــا ليبدأ سلسلةً من المغامرات المثيرة والعنيفة، بالإضافة إلى ستيفنسن، كان رايدر هاجـــارد Rider Haggard من أكثر كتاب هذا النوع من الروايات نجاحا، وقد كتب "*مناجم الملـــك سليمان*" (1885) *King Solomon's Mines*، و"هي" *She* (1887)، و"*ألان كواترمين*" (1887) *Allan Quatermain*. إنّ الانطباع الذي تعطيه هذه الروايات هو أنهــــا تروّج لفكرة الفرار أو الهروب وهو انطباعٌ خاطئ ومضلل، ذلك لأنّ القصصَ التي ترويها تدور حول بطلٍ يواجــه قوى شريرة خطرة. في "*جزيرة الكنز*"، على سبيل المثال، يواجه البطلُ جيم هوكينـــز Jim Hawkins رجلاً يُدعى لونج جون سيلفر Long John Silver ورفاقه القراصنــــة المتعطشين للدماء. عادة ما يمثل "العدو" في هذه الروايات مصدرًا للخطـــــر على الحياة الطيبة، ويهدد حياة البطل نفسه. يتجلى هذا بوضوح في روايـــة "هيّ" حيث يكون على البطل ليوفينسي Leo Vincey مواجهـــة عايشة Ayesha الملكـــة الإفريقيـــة التي تهدد رجولته وهويته الإنجليزية.

يبدو منطقيا أن نقول: إن هذا النوع من الرومانسيات ذات النزعة الإمبريالية كان هو البديل عن التهديدات الداخليـــة التي عبّر عنها كتّابٌ مثل جيسينج. ثمة أجناسٌ أخرى يقابلها المغامرُ الإمبريالي تبدو كأنها ترمز إلى جماهير الطبقة العاملة، في الحقيقة أينما اتجهـت عيوننا في الأدب الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشـــر نجد الفكرة القائلة بأنّ شيئا خطيرًا وعبثيا سوف يؤدي إلى زعزعــة المجتمع، في روايات هاردي هناك فكرةُ الافتقار إلى الانضباط المتأصل في الطبيعة البشرية، بما في ذلك عدم الانفلات الجنسي، وهو ما يتناقض مع متطلبات التقاليد الاجتماعية وقواعدها. في الغالب كان هاردي يصبُّ جامَ غضبـــه على المجتمع وقوانينـــه، لكن في رواية *"جودا الغامض"*، خاصة في جرائم القتل التي يرتكبها فاذر تايم، ثمة شعور بأنّ شيئا سلبيًا ومدمرًا يتطور ويتضخم في نفس الإنسان، على عكس هاردي، يطرح عددٌ آخر من الروائيين صورة سياسية بل وكريهـــة لجماهير الطبقة العاملة، والأجناس الأخرى في المستعمرات، والنســـاء باعتبارهم مصادر للخطر تهدد استقرارَ المجتمع وتقدمه. لكنْ، بالإضافة إلى ذلك، بدأ البعضُ يكتب عن تلك العناصر المختبئـــة المقموعـــة في عقل الإنســـان التي تتناقض تناقضًا جوهريًا مع الشعور بالهويـــة العقلانيـــة للإنسان. وكان ذلك يمثل تأكيدًا على الأبعـــاد السيكولوجيـــة للقرن التالي، من أهم النماذج لهذا النوع من الروايات لرواية *"دكتور جيكيل والسيد هايد"* (1886) ***Doctor Jekyll and Mr Hyde*** لستيفينسن.

روديـــارد كبلينج

انهـــار عددٌ هائل من القيم والتقاليـد التي كانت ســائدةً في السنوات العشرين الأخيرة من القرن التاســع عشر. أينما اتجهنـــا اصطدمنا بشعورٍ واضحٍ بالخوف من قوىً مدمرةٍ تهدد فكـــرة المجتمع المستقر المنظم. ضمن هذا السياق نريد أن ندرس الظهور الاستثنائي لروديارد كيبلينج Rudyard Kipling.

تعود شهرتـــه وإنجازاته التي حققهــا في الـ 1890s إلى أنـــه سعى إلى الارتقـاء بالشكوك مقدمًا رؤيـة متماسكة وإيجابيـــة. لوهلةٍ قصيرةٍ، ورغم وجود نقاد عدائيين، فإنّ كيبلينج، في سلسلةٍ من القصص القصيرة التي تدور أحداثُ معظمها في الهنـــد، يبدو متحدثًا إلى الأمـــة. هذا أمرٌ وهميّ، لأنه في حقبـــة الـ 1890s كان أيُّ شعورٍ بثقافةٍ وطنيـةٍ متماسكة قد تهاوى تمامًا. لكنْ لفترةٍ وجيزةٍ في بداية الحقبـــة بدا أن كيبلينج يطرحُ منظومـــةً جديدةً للقيم المشتركـــة يمكنها أن تحل محــــل القيم الليبراليـــة القديمة المستهلكة.

في القلب من قصص كيبلينج الأولى— تلك القصص التي ظهرت في إنجلترا مع نهايـــة عقد الـ 1880s— ما يمكن أن نسميه إعادة اختراع أو صياغـة مجموعة المبادئ العسكرية الأرستقراطية لعصرٍ ديمقراطي. في الأساس أخذ كيبلينج المبادئَ العسكرية الأرستقراطية ووضعهـا على شفاه جنود الطبقـة العاملة، وباع الوهمَ لجمهور الطبقة المتوسطة. لم يحدث أن كان هناك قضيـــة أوضح للكاتب الحقيقيّ الذي يمتلك العناصر والمواد الصحيحــــة مثلما كان الحال مع كيبلينج. يمكن أن نشعر بذلك في قصة "اختراعات كثيرةٌ" (1893) "Many Inventions". يتعرض أورثيريس Ortheris، وهو جنديٌّ عاديّ، للضرب الظالم أثناء استعراضٍ عسكريّ على يد ضابطٍ صغير يُدعى أوليس Ouless. يشعر أورثيريس بالإهانة. تنتهي المشكلة عندما يقترحُ أوليس أن يصفيا المسألة بعيدًا عن العيون بإقامة مباراة بينهما بقبضة اليد. تتلخص الفكرةُ الرئيسية للقصـــة في أنّ الفوارق الاجتماعيـــة تختفي أولا، ويترتب عليها تداعياتٌ خطيرةٌ إذا التزم الأفرادُ بنفس القواعد، تظهر الفكرةُ نفسها في جميع هذه القصص المبكرة لكيبلينج، كما هو الحال في قصـــة "شرفـــه الخاص" "His Private Honour"، حيث توجد مجموعة من القيم ترتبط بكل الرتب والدرجات. تعمل هذه المبادئُ في الجيش لكن يمكن اعتبارهـــا منظومةً تصلح للتطبيق في مناحي الحية المدنيـــة. ربما تفاجئنا سطحية التفكير الاجتماعي عند كيبلينج، لكنّ قصصـــه تتناغم بوضوح مع المجتمع في تلك الفترة. سادت في الجزء الأخير من

العصر الفيكتوري روحَ محافظـــة، ويعود ذلك أساسا إلى الشعور بالتهديد والخطـر— وكان ذلك الخطرُ خارجيا من الدول المنافســة والمناطق تحت الاحتلال البريطاني، وخطر داخلي يأتي من الطبقــة العاملة الآخـــذة في النمو والتمدد. من الآثار التي حققتها قصص كيبلينج حول الجنود والحياة العسكريـــة أنها هدأت من تلك المخاوف، خاصة تلك المتعلقـــة بالقلاقل التي سوف تأتي من الرتب والدرجات الأدنى. أما الخطوة الأهم التي قام بها كيبلينج، خاصة من الناحية العسكرية، أنه يقدم ثلاثَ شخصيات محيّرة وملتبســة في قصصه— الجنود الثلاثـــة في بؤرة الاهتمام في قصصه هم: رجل أيرلنـــدي، ورجل من الأحياء الشعبية الفقيرة في لندن، ورجل من الشمال؛ يجعلهـــم المتحدثين الرسميين لمجموعـــةٍ من القيم الوطنيـــة المشتركة، بدلاً من فرض هذه القيم من أعلى، تظهر كأنهـــا شأنٌ ثقافيّ ذاتي ينبع من الفرد نفســـه. كان تأثيرُ هذه القصص بالغَ القوة؛ ذلك لأنهـــا قدمت بديلاً لمشـــاعر الخيبـــة التي انتشرت على نطاقٍ واســـع في حقبة الـــ 1890s. كان هناك من البدايـــة أصواتٌ متمردة – أناسٌ رفضوا لهجـــة كيبلينج القاسية الفظـــة، لكنّ التأثيرَ الهائلَ الذي حققه كيبلينج في بدايـــة التسعينيات أنه قال شيئًا كان جمهور القراء يريدون سماعه.

المشكلة في تلك القصص المبكرة أنها كانت تقدم شعورًا خادعـــًا بالتجانس والتماسك، لكن هذا لم يكن سوى شعورٍ وهميّ، لم تكن القيمُ العسكريـــةُ التي روّج لها كيبلينج في قصصه "المتخصصة" حول الجنود ذات علاقـــة قويـــة بالحياة على نطاقٍ أشمل في نهاية القرن التاسع عشر. نتأكد من صحـــة هذه النقطـــة عندما نشعر بالصعوبات التي واجههـــا كيبلينج عندما تحوّل من كتابـــة القصة القصيرة إلى كتابـــة الرواية الطويلة، محاولتُه الوحيدة لكتابـــة رواية للكبار كانت "الرجل الذي فقد بصرهُ" *The Light that Failed* (1891) جاءت مخيّبـــةً للآمال. كانت المساحةُ الصغيرة للقصـــة القصيرة تمنحـــه درجـــةً عاليـــة من القدرة على التدخل والتحكم بصفته المؤلف؛ فكان

يمكنه التعبير عن الآراء المعارضـــــة، وإنْ كان كل شيء يتم وفق خطة محكمــــة تحت السيطرة، لم تتح الفرصــــة لكيبلينج في روايته *"الرجل الذي فقد بصره"* لكي يمتلك القدر نفسه من السيطرة، لذلك أصابت الانقسامات التي عانت منها الحياة مع نهايـــة القرن التاسع عشر روايته بالفوضى والتشتت، فبدت ملتبســـة وغير محكمة.

كما أننا نرى أنه حتى في قصصه القصيـــرة أصبح من الصعوبـــة بمكان لكيبلينج أن يحافظ على مثل هذه الدرجـــة من التحكم والسيطرة التي شاعت في قصصُه المبكرة، لقد أصبح من الصعب عليه في السنوات السابقة لحرب البوير Boer War أن يكتب قصة قصيـــرة مقنعـــة للقراء، لقد ساعدت حرب البوير على توضيح المشكلة، كان هذا صراعًا كولونياليًا استمر من 1899 حتى 1902 حيث كان الإنجليزُ، لأول مرة، يحاربون أناســـًا من أصلٍ أوربيّ (كانوا يحاربون المستوطنين الهولنديين القادمين من جنوب إفريقيـــا)، بالإضافـــة إلى أنه عدو يصعب إلحاق الهزيمـــة به، المشكلة التي تتعلق بأعمال كيبلينج بوجه عـــام أنه على الرغم أنهـــا تطرح رؤيـــةً تبدو فيها القيمْ العسكريـــة قادرةً على التغلب على جميع الأخطار والتهديدات وتجاوزهـــا، فإنه في النهايـــة واجـــه عالمًا معقدًا يرفض أن يعيد ترتيبَ مواقفـــه ليتوافق مع مثل هذه الرؤيـــة الساذجة.

جورج برنـــارد شــــو وأوسكـــار وايلــد

والشعر في الفترة الأخيـــرة من العصـــر الفيكتوري

ثمــــة لحظاتٌ في التاريخ الأدبيّ يجدد المســــرحُ فيها نفسه. فجأةً، ظهر نوعٌ جديـــدٌ من المسرحيات كأنها قادمةٌ من مكان مجهول، إنهـــا الأوقاتُ التي تشهد سقوطَ مجموعـــة من القيم القديمـــة، يبدو أنّ المسرحَ يقدم ساحةً مُثلى للجدل

الدائـــــر حول حالـــــة الأمة، لقد تميّزت الفترةُ الأخيـــــرةُ من العصر الفيكتوري بحركة واضحة نحو إحيـــــاء الدراما، من أهم الكتاب هنا جورج برنـــــارد شو George Bernard Shaw. تشمل أعماله الأولى *"مهنـــــة السيدة وارين"* *Mrs. Warren's Profession* (1893)، وهي مسرحية مُنعت لوقتٍ طويل لأنهـــا تدور حول عاهـــــرة، و*"السلاح والإنسان"* (1894) *Arms and the Man*، و*"كانديـــــدا"* (1897) *Candida*، و*"تلميذ الشيطان"* (1897) *The Devil's Disciple*، و"رجل المصير" (1897) *The Man of Destiny*، و*"لا يمكنك التخمين مطلقا"* *You Never can Tell* (1899) و*"كابتن براسباوند يغيّر مذهبه الديني"* *Captain Brassbound's Conversion* (1900). استمرت أعمالُ "شو" في الظهور أيضا في القرن العشرين، كان "شو" واقعًا تحت تأثير الكاتب النرويجي هنريك إبسن Henrik Ibsen، حيث كان معجبًا بإبسن مصلحـــــا اجتماعيًا ومحللاً سياسيًا.

كانت مسرحيات "شو"، خاصة المبكرة منها، تسلط الضوءَ على مظاهر النفاق الاجتماعي، لكننا ينبغي أن نعترف أنّ أعمال "شـــو" منذ الـــ 1890s فصاعدًا كانت تمثّل نمطـــــًا جديدًا للتحليل الاجتماعي يعبر عن ولائه للاشتراكيـــــة، كان ذلك من الملامح المهمـــــة لتلك الحقبة، ساد شعورٌ بأنّ الخطـــــابَ القديمَ لم يعد صالحًا فيما نرى عددًا من الصيغ والأساليب الجديدة للتحليل الاجتماعي، لعب من كانوا ملتزمين بفكرتي الإمبرياليـــــة والقوميـــــة الجديدتين في نهايـــــة القرن دورًا في إنتاج الأفكار الجديدة والترويج لها، لكنّ كانت الاشتراكية قد بدأت تستعيد قوتها، وظهر صوتٌ نســـــائيٌ جديد مرتبط بمناصرة حق التصويت للمرأة، ومن أولئك المعارضين لحرب البوير Boer War، ظهرت أصواتٌ تعبّر عن القيم الليبرالية، ورغم أنّ الأدبَ الذي ظهر في نهاية القرن التاسع عشر كان يعطي انطباعـــــًا بالفوضى وفقدَان الاتجـــــاه، فإنه لم يكن يعاني نقصـــــًا في الأصوات التي أدلت بدلوها فيما يتعلق برؤيتهم للطريق إلى المستقبل.

بالإضافـــة إلى "شـو"، كان هناك أوسكـــار وايلد Oscar Wilde ممن لمعوا في سماء المسرح في نهايـة القرن التاسع عشر، ربما بدت مسرحياته *"مروحـــة السيدة ويندرمير"* (1892) *Lady Windermere's Fan*، و*"امرأة لا أهميـــة لها"* (1893) *A Woman of No Importance*، و*"أهميـــة أن تكون إيرنست"* (1895) *The Importance of Being Earnest* بأنها أكثر نزوعـا إلى التقليديـــة من مسرحيات شـو، لكنهـا تطرح رؤيـة راديكالية للمجتمع، يتضح هذا بقوة في *"أهميـــة أن تكون* إيرنست"، وهي مسرحية رومانسية كوميديـة حول المجتمع المهذب، يحب جاك Jack جويندلين فيرفاكس Gwendolen Fairfaxابنة عم صديقه ألجي Algy، والتي لن تتزوج من رجل لا يكون اسمه إيرنيست Ernest، ويقوم ألجي، في الوقت نفسه، بملاحقـة سيسلي كارديـــوCecily Cardew وهي فتاةٌ قاصر تحت وصاية جاك، يسمي جاك نفسه إيرنست في لندن، وهو اسم أخيه المفترض، بينما يخترع ألجي صديقًا مريضـا يسميه بانبري Bunbury ويدعي زيارته كغطاء لغياباته، في نهاية المسرحية، نكتشف أنّ جاك وألجي أخوان في الحقيقـة، وأنّ اسم جاك الحقيقي هو إيرنست، لأنه فُقد عندما كان رضيعـا في حقيبة صغيرة في محطة قطار فيكتوريا من ممرضـة تُدعى الآنسـة بريسم Miss Prism، أصبح أخيرًا بإمكانه الزواج من جوينلدين حيث إنه يمتلك مستقبلاً ماليًا آمنًا واسمًا مطلوبًا.

قد يشعر القراءُ أنّ قصة المسرحية هزيلة وغير واقعية، كيف تقع فتاةٌ في حبّ اسم "إيرنست"؟ كيف تفقد طفلاً في حقيبةٍ في محطةِ للقطار؟ أليس هناك شيءٌ من المبالغة والعبثيـة في أن يُطلق جاك على نفسه اسم "إيرنست" وهو لا يعرف أنّ هذا هو اسمه الحقيقي؟ إنّ هذه الأحداث غير المنطقيـــة مقصودة؛ إنها تشير إلى طبيعتها العبثيـة، وهي في هذا تنسجم مع الحوار في المسرحية الذي بدوره يتراقص على سطح الحياة، ويعمد إلى التعبيرِ عن الموضوعات الخطيرة والمهمـة بأسلوبٍ أقرب إلى التفاهة. طالما امتدح النقادُ وايلـد لأسلوبه الساخر اللاذع

الموجز epigrammatic style، ولشطحاته، واعتماده على المفارقات، لكنْ على عكس الكتاب الساخرين في القرن الثامن عشر – مثل سويفت وبوب – لم يكن وايلد يهدف إلى إصلاح العالم. لم يكن ثمّ غاية بعيدة. يتماشى هذا الأسلوبُ أيضًا مع الصورة المحوريـــة للادعاء والنفاق التي تقدمها المسرحية، يخترع كلٌّ من جاك وآلجي شخصيات وهمية، حيث يبدو كل شيءٍ في المجتمع مزيفًا ومختلقًا بصورةٍ مشابهة، هكذا تقدم المسرحيةُ رؤية كوميديــة للحياة التي تبدو عبثية حيث يفتقر كل شيءٍ إلى المعنى والصدق والعمق، إنّ الحياة ليست سوى مجموعة من الأكاذيب والتلفيقات، تُستخدم فيها اللغـــة للتغطية على التفاهــة والسطحية، إذا كان لدى الفيكتوريين في منتصف عصرهم منظومةٌ صلبة من القيم الأخلاقية والاجتماعيـــة، فها هو وايلد – في نهاية القرن – يجذب الأنظـــارَ إلى الخواء الذي يلف كل شيء. لهذا رغم أنّ *"أهميـــة أن تكون إيرنست"* قد تبدو مسرحية كوميدية سطحية، لكنها في الحقيقــة تطرح رؤيةً جديدةً للحياة، إنّ بإمكاننا أن نتلمس تأثير هذه المسرحيـــة على الكثير من الأعمال الأدبيــة التي ظهرت فيما بعد في القرن العشرين.

لا يمكننا مناقشـــة وايلـــد كمجرد كاتب مسرحي فقط، ينبغي أن ننظر إليه في السياق الجمالي والفني الأوسع في نهاية القرن التاسع عشر. إنّ النظرة الجماليـــة، التي تعود إلى كتاب *"دراســـات في تاريخ النهضـــة" Studies in the History of the Renaissance* (1873) لمؤلفه والتر بيتر Walter Pater، تتلخص في أنّ الفنونَ لا ينبغي أن تشير إلى الحيـــاة؛ لذلك ليس لها علاقـــة بالأخلاق، عندما نناقش هذا على خلفيـــة الأجزاء السابقة التي أوردناهـــا في هذا الفصل، يمكننا القول إن المبدأ الجمالي يمثل رفضـــًا، أو عدم القدرة على التعامل مع الحياة والتورط في شئونها؛ كما يُعد انسحابًا إلى السلامة التي يوفرها الفن، في روايـــة وايلـــد: *"صورة دوريـــان جراي" The Picture of Dorian Gray* (1890)، ثمة صورةُ لدوريان جراي وهو يهرم ويوغل في العمر، بينما

يحتفظ البطل نفســـه بشباب جماله ونضارته. أصبحت النظرة الجماليـــة، التي تداخلت في نهاية القرن مع مفهوم التفسخ والفسوق decadence، وسيلة رقيقـــة للهروب من المادية، والرأسماليـــة والتعقيدات الهائلة التي شهدتها تلك الفترة. لقد شجع هذا الاتجـــاه على ظهور شكلٍ من الشعر أصبحت فيه المؤثرات الموسيقية أهم ربما من المشاعر نفسها، من الكتاب المشهورين الذي ارتبطوا بذلك الاتجاه الجمالي في الفن ليونيل جونسون Lionel Johnson، وإيرنست داوسون Ernest Dowson، وآرثر سيمونز Arthur Symons، كانت قصائدهم تعبر عن مشاعر ضعيفة ورقيقة، كان وقتهم المفضل هو الغسق، تلك اللحظات التي يمكن للإنسان تجنب الضوء النهـــار العنيف، وإن كان، في الوقت نفسه، لا يعطي شعوراً بالدخول إلى الظلمـــة الحقيقيـــة.

كانت كتاباتهم جذّابـــة ومثيرة، لكنها لم تكن تنطوي على الشيء الكثير، قد يعبّر البعضُ عن تحفظات مماثلة حول أعمـــال جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins، وهو كاهنٌ كاثوليكيّ أنتج عددا من القصائد المثيرة عن علاقته باللـــه، من أكثر قصائده طموحًا "دمار الأرض الألمانية" The Wreck of the Deutschland" (1876). بعد ذلك ظهرت قصائد مهمـــة منها "عظمة الله" God's Grandeur"، و"الصقر" The Windhover"، و"الجمال متعدد الألوان" Pied Beauty"، لكن لم تُنشر أيٌّ من هذه القصائد حتى عام 1918، أي بعد ثلاثين عامًا على وفاته. يعتقد كثيرون أنّ قصائد هوبكنز مهمـــةٌ للغاية لأنها إرهاصات للأساليب الحداثيـــة التي ظهرت فيما بعد، لكنَ آخرين يرون فيها مجردَ شكلٍ من أشكال الهروب من الواقع، لكن قد يكمن هنا مصدر قوتها. إنّ هوبكنز نز يتأرجح، خاصـــة في قصائده التي تُسمى السوناتات الرهيبة Terrible Sonnets، على أطراف هاوية من اليأس، لم يبق شيءٌ.

إن وايلـــد – رغم كل شيء – هو الذي جمع خيوطًا كثيرة في كتاباته من فكر ومشاعر نهاية القرن، إنه هو الذي يعبّر عن الجو النفسي لنهاية القرن التاسع

عشر بأسلوب عميق ومعقد. لقد وضع نفســـه متعمدا خارج المنظومـــة التقليدية للسلوك والأخلاق، تمتعت موضوعات الجنس بأهمية واضحة في كتاباته وحياته حتى أنه يتجاوز الأدوار الواضحـــة للعلاقة بين الذكر والأنثى. إنه فقط مع نهاية القرن التاسع عشر أصبحت العلاقة المثلية أكثر حضورًا في الثقافة الفرعية subculture. وما يهم في ذلك هو أنه يعكس انهيارَ التوافق العام وتفككه؛ كما أنّ الهوية الجنسية لم تعد ثابتة أو واضحة المعالم بل أصبحت أمرًا متروكًا لاختيار الشخص ورغباته، لكننا نلاحظ أيضًا في أعمال وايلد الطريقة التي يثير بها الشخصيات الأسئلة عما إذا كان هناك شيءٌ وراء الأقنعـــة. إنّ ذلك أمرٌ بالغ الأهميـــة لأنه يرتبط بقضيـــة الهوية؛ فالانطباع الأول الذي نشعر به إزاء وايلـــد هو أنه – كشخص وككاتب يتوافق مع الصورة التي نتلقاها عنه – صورة ذلك المتأنق الحانق، الرجل الذي يرفض التورط في الحياة. لكنّ التناقضات الكامنة في أعماله ربما كانت أبلغ تعبير عن انهيار القيم في نهاية القرن التاسع عشر. من الصعب أن نحدد بدقـــة هوية وايلد، لكنّ هذا يوضح ابتعاده عن المعتقدات القديمـــة الراسخة، الأمر الذي نلمسه عند كثيرٍ من معاصريه الذين نأوا بأنفسهم عن أفكار ومعتقدات الأجيال السابقة للعصر الفيكتوري.

الفصـــل الثالث عشـــر

القرن العشـــرون: السنوات الأولى

جوزيف كونراد

ماتت الملكـــةُ فيكتوريا في عام 1901. شهدت العشرون عامًا التي تلت وفاتها بزوغَ نجم جوزيف كونراد Joseph Conrad كروائي مهم، وتأكدت شهرةُ روائيين معروفين مثل آرنولـــد بينيت و إتش. ج. ويلز. نشر دي. إتش. لورانس روايتـــه الأولى *"الطاووس الأبيض"* *The White Peacock* في سنة 1911، و توالت إصداراته: *"أبناء و عُشّـــاق"* (1913) *Sons and Lovers*، و*"قوسُ قـــزح"* (1915) *The Rainbow* و *"نســـاءٌ عاشقات"* (1921) *Women in Love*. كان هنري جيمس لا يزال يكتب، و انتقلت رواياتُـــه إلى مرحلةٍ جديدة أكثر تعقيدًا مع بداية القرن العشرين. أما إي .إم. فورستر E.M.Forster فنشر أربعَ روايات هي *"حيث تخاف الملائكةُ أنْ تسير"*(1905) *Where Angels Fear to Tread*، و*"أطول رحلـــة"* (1907) *The Longest Journey*، و *"غرفـــة تطل على مشهد"* (1908) *A Room with a View* و *"هواردز إنـــد"* *Howards End* (1910)، ثم نشر *"رحلة إلى الهنـــد"* *A Passage to India* في عام 1924 بعد فترة انقطاع. وصل برنارد شو إلى قمة شهرته ككاتبٍ مسرحيّ خاصة بعد ظهور مسرحية *"الماجور باربارا"* (1905) *Major Barbara*. كما بدأ كلٌّ من تي.إس. إليوتT.S. Eliot ، و إزرا باونـــد Ezra Pound وجيمس جويس James Joyce في نشر أعمالهم. كما أصبح للشاعر الأيرلندي و.ب. ييتس W.B. Yeats، الذي صنع اسمه في حقبة 1890s، صوتًا أكثر نضجًا و إبداعًا في حوالي 1916، والذي شهد انتفاضـــةَ ضد الحكم البريطاني في أيرلندا.

بعيدا عن قوائم الأسماء، فإنَ الحادثـــة التي تميّز أول حقبتين من القرن العشرين كانت الحرب العالميـــة الأولى التي استمرت من عام 1914 حتى عام 1818، حتى أنّ كتّــابا راسخين مثل روديارد كيبلينج و توماس هاردي كتبوا ليعبّروا عن شدة تأثرهم بالحرب. لا نبالغُ إذا قلنا: إن الحرب العالميـــة الأولى قد غيّرت على نحوِ جذريّ طرقَ تفكير الناس وكتابتهم، لكنْ ثمـــة عنصرٌ آخر في الأدب علينا الانتباه إليه: فقد لوحظ أنه عندما تقع حادثـــةٌ تاريخيـــة ضخمـــة (مثل الحرب الأهلية في بريطانيا في القرن السابع عشر)، فإنَ الأعمالَ الأدبيـــة التي تصدر في العقود السابقة لهذه الحادثـــة تحتوي على ما ينبئ بتلك الحادثـــة و يحذّر من وقوعها؛ ذلك لأنها تقوم بدراســـةٍ و تحليلٍ للصراعات الاجتماعيـــة والسياسية التي من شأنها أن تؤدي إلى وقوع الكوارث الكبرى. ينطبق هذا على العلاقـــة بين قصص وروايات جوزيف كونراد من ناحيـــة والحرب العالميـــة الأولى من الناحية الأخرى. لقد دأبت أعمال كونراد على تقديم رؤيـــة متشائمة حول هشاشة النظام في العالم المتحضر. إننا/ عندما نقرأ كونراد نشعرَ أنه بحق هو أولُ كاتبٍ مهم يكتب بالإنجليزيـــة في القرن العشرين. في الروايات الأخرى التي سبقت كونراد ثمة شعورٌ بوجود المجتمع المستقر، وبانتماء الناس إلى مكانٍ بعينـــه، وأسرةٍ بعينها، لكن عند كونراد أصبح هناك شعورٌ جديدٌ أكثر تطرفًا بالأفراد النازحين أو التاركين لبلداتهم وبيوتهم في عالمٍ قاسٍ وعدائيّ.

في روايـــة *"اللورد جيم" Lord Jim*، أولى روايات كونراد الرئيسية التي ظهرت في عام 1900، يعمل جيم بحارًا على متن سفينة بخاريـــة تُدعى باتنـــا Patna تنقـــل مجموعـــةً من الحُجَّاج إلى مكـــة. عندما تعرضت السفينةُ إلى الخطر، يقفز طاقمُ البحارة في قاربٍ للنجـــاة وينقذون حياتهم من الموت، تاركين وراءهم المسافرين يواجهون الغرق، يراقب جيم المشهد، لكنه يقفز هو أيضا ليلحق بزملائه في قارب النجاة. لا تغرق السفينـــة، وانتشرت أخبار الحادث، وما حدث

على ظهر السفينـــــة، ومن البحارة. تُشكل لجنـــــة قضائية لتقصي الحقائق، والتحقيق في الواقعـــــة في أدين Aden. يفقد جيم رتبته، لكنه – وهذا هو الأهم – يتأثر تأثرا شديدا بما حدث. ويستقر في ميناء تجاري يُسمى باتوســان Patusan لينعم بشيء من السكينة والهدوء، لكنَّ حياته الهادئـــــة تتعرض للتدمير والإيذاء إثر وصول مجموعة من اللصوص يرأسهم جنلتلمان براون Gentleman Brown. يحاول جيم أن يترك براون ليغادر دون اللجوء إلى العنف، لكنّ ابن الزعيم المحليّ يُقتل، ويتحمل جيم مسئوليته عن الحادث المأساوي، فيسمح لذلك الزعيم بإطلاق الرصاص عليه. يتميز العالمُ الذي تصوره الروايـــــة، كما هو الحال في كثيرٍ من روايات كونراد وقصصه القصيرة الأخرى، والذي غالبا ما تكون له أبعادٌ بحريـــــة، بأنه عالمٌ قذر متوحشٌ في مجال التجارة، إن السفن تسير هنا وهناك وتمارس كلَّ أنواع الأعمال والأخطاء. إنّ نقل المسافرين الحجاج هو أيضًا مغامرةٌ تجاريـــــة مريبـــــة، إنها نوعٌ من التجارة في أرواح البشر؛ لأنهم يكدسون عددًا هائلاً من الأفراد في سفينةٍ غير آمنـــــة.

هنالك في *"اللورد جيم"* تباينٌ بين الإجراءات القانونيـــــة التي تقوم بها المحكمـــــة وفق معايير أخلاقية محددة، والعملية التجارية التي تورط فيها جيم والتي لا تخضع لأية اعتبارات أخلاقية. عندما يفشل جيم في الارتقاء إلى مستوى التحدي الذي واجهه على ظهر السفينة، وذلك بقفزه إلى قارب النجاة لإنقاذ حياته بدلاً من مساعدة المسافرين على النجاة، نكتشف أنّ مفهومَ السلوك الصحيح غير موجود على الإطلاق. لم يكن ذلك مطروحا في عالم التجارة الكولونيالية في نهاية القرن التاسع عشر. يمكن تحديد عددٍ من العوامل التي ساعدت على صياغـــــة النظرة السلبية لدى كونراد. كان هناك في الخلفيـــــة التأثيرُ الواضح الذي أحدثه الفكرُ الدارويني، الذي يتصور أنّ العالـــــمَ تهيمن عليه فكرةُ التنافس الضاري، ونظرية البقاء للأقوى. لكنْ مثلُ هذه الأفكار تستمد أهميتها أيضًا من الفكر الكولونيالي غير الإنســـــاني الذي شاع في نهايات القرن التاســـع عشر. إذا كانت

هذه هي الطريقـــة التي صوّر بها كونراد عالمَ التجـــارة في عصره، فإنَ الشيء الوحيـدَ الذي يمكنه الوقوف أمام مثل هذه البربريـــة التي يمارسها ممثلو الحضارة الغربيـــة هو مفهوم السلوك المتحضـــر. قد يقدم هذا شيئا من الأمل، و إن كان واهنًا، على إمكانيـــة العلاج. في هذا السياق، فإنَ النقطة الواضحة المتعلقـــة بنكوص جيم عن أداء واجبـــه، على الرغم من سلوكه فيما بعد، أنه عندما تعرّض إلى الاختبـــار فشل في أن يسلك السلوكَ القويم. لقد فعل هذا، بينما كانت الروايةُ تتجه إلى نهايتها، عندما وقف جيم في مواجهـــة جنتلمان براون، ذلك القرصان الذي لا يحترم القيمَ الأخلاقية والحياة الإنسانية بوجهٍ عام. في العالم الحديث المتحضر، لا يبدو أنّ شخصًا مثل جيم لديه القدرة على منافســـة شرير مثل براون، سينتصر الشريرُ بكل تأكيد.

تجذب الروايـــةُ الانتباه إلى اتجاه أو وجداني يخيّم على كثيرٍ من روايات القرن التاســـع عشر، أيًا كان موضوعُهـــا، أو زمنُها حيث وضعت ثقتها في شخصيـــة الفرد الذي يفترض أن يتصرف بطريقةٍ تخففُ من وطأة أخطاء المجتمـــع وإخفاقاته. يبدو أننا، في رواية كونراد، قد وصلنـــا إلى عالمٍ لم يعد الفردُ قادرًا على إحداث الفرق، وحيث لم يعد هناك مكانٌ لما يُسمى بالسلوك المتحضر أو المهذّب، لا يبقى غير منطقٌ متوحشٌ للحياة، يجد فيه الأفرادُ أنفسهم مندفعين بقوى الضغط السائدة، ربما كان لأبطال كونراد – مثلما هو الحال مع جيم – مكانٌ للميلاد وأسرة، لكن ليس هنالك أي إحساسٍ بجذورهم أو علاقاتهم الراسخة التي تمنحهم الدعمَ والقوة. من المهم أيضًا أن ننوّه أيضًا بأن كونراد كان بحارًا بولنديـــًا استقر بعد عمله على متن السفن في إنجلترا. هناك شيءٌ ذو مغزى عن كاتبٍ لا منتمي في العصر الحديث، لأنه في أدب القرن العشرين ثمة غيابٌ لمشـــاعر الانتمـــاء، ينطبق هذا على كونراد الذي كان يكتب بلغـــةٍ غير لغته الأصليـــة.

سادت نزعةٌ أكثر وضوحــــا من الشك و الريبـــــة، شـملت أيـضًا اللغـــــة، و الكتابــة والأدب، فـــي روايـــــة كـونراد الـصغيـــرة *"قلـب الظلام"* (1902) *Heart of Darkness*. يحكي مارلو Marlow، الذي كان الـراوي في روايـــة *"اللورد جيم"*، قصــــة الرحلة التي قام بهـــا عبر نهر الكونغـــو Congo River على ظهر قارب بخاريّ تمتلكــه شركةٌ تجاريـــــةٌ بلجيكيـــة يُعرف عنهــا استعمالُ أساليب تتسم بالقسوة والوحشيـة سـعيًا وراء الـسيطرة على العاج. يسمعُ مارلو حكاياتٍ عن شخصٍ يُدعى كيرتــز Kurtz، و هــو أهــم عملاء الشركة وأكثرهم نجاحــًا رغم أنه مثاليٌّ وذو سمعةٍ طيبـــة. بعد عــدة مرات من التعثر والتأخير، يصل مارلــو إلى المحطــة الداخليـــــة the Inner Station، حيث يفاجأ برؤيـــة بعض الرءوس المقطوعة معلقــــةً على أعمــدة حول الكوخ الذي يعيشُ فيه كيرتــز. يبدو جليًا أن كيرتز، بدلاً من أن يلعــب دورَ رسول الحضارة الغربيـــة، يتورّط في ممارســـة الأعمال البربريـــة، بما في ذلك التضحية بالأرواح البشرية، وربما طقوس أكل لحوم البشر. على فراش موته، كانت كلماتُ كيرتز الأخيــــرة "الرعب! الرعب!" لكن مارلو عقب عودتــه إلـــى أوروبا، كذب على خطيبة كيرتز وقال لها: إن اسمها كان آخر ما نطق به. هكــذا تنتهي القصــــةُ بكذبـــةٍ عاطفية؛ حتى يبدو أنّ مـــارلو آثــر الـصمت حــول التجاوزات المخيفـــة التي شاهدها؛ كي تستمر الحياة، وكي يحافظ على الأوهــام الراسخة القديمة.

الطريقـــة الرئيسية التي يستخدمها كونراد في *"قلب الظلام"* للتعبير عن الشعور القاسي بالواقع في عالمٍ تهيمن عليـــه النزعــة الكولونياليـــة هي: من خلال الإشارات المتكررة لمشاهد الأجســـاد البشرية المشوّهة، والمعلّقة على الأعمدة. تظهر عملية أكل لحوم البشر cannibalism في رواياتٍ أخرى. إنها – على سبيل المثال – موضوعٌ مهمّ في أولى الروايات الإنجليزيـــة *"روبن سن كروسو"* *Robinson Crusoe* لدانيال ديفو، لكن مثل هذا النشاط عادةً ما يُنسب إلى

شعوب غير أوربيـــــة، أو إلى أشخاصٍ خارجين على القانون مثل القراصنــــة. وفي الحقيقـــــة إنّ ما يميّز كروسو باعتباره رجلاً متحضرًا هو شعوره بالهول والفزع أمام طقوس أكل لحوم البشر. تقلبُ *"قلب الظلام"* هذا الميزان المتعلق بالقيم. لقد أصبح أكلُ اللحوم الآدميـــــة إشارةً إلى الغرب، طقسٌ غربيّ أيضًا؛ الأوربيون هم القتلـــة و آكلو لحوم البشر. ربما كانت هذه هي المرة الأولى في الأدب التي يتم الربط فيها بين مثل هذا السلوك البربريّ والحضارة الغربيـــــة. إنّ السلوكَ الأخلاقي لكيرتـــز يوحي بأنه هناك شيئاً متعفنًا، وبأن هناك فسادًا في قلب الحضارة وفي أعماقها. ربما أراد كونراد أن يقول: إن فكرة الشعوب والمجتمعات المتحضرة ليست سوى واحدة من تلك الأفكار التي تنطوي على الوهم والكذب.

نلمس أيضًا شيئًا من التنبؤ بالانهيار الشامل الذي سيقع لاحقًا في الحرب العالميـــــة الأولى في روايـــة *"قلب الظلام"*، يبدو كأنّ كل شيءٍ بناه الغربُ خلال القرون الماضية قد دمرته الحرب، وإذا كانت الحربُ مرتبطـــةً بالدمار الماديّ، فثمة انهيارٌ آخر أصاب البنى الأخلاقيـــــة والمنظومة التقليدية للقيم. تعرضت الفكرةُ التي تربط بين الفرد والقيم، بما في ذلك قدرته على المشاركة الإيجابيـــــة في بناء المجتمع المتحضر، لأضرارٍ بالغــــة. نجد السخريـــــةً واضحـــــة من الأشياء التي طالما تشبّث بها الناس في الحياة، مثل: الهويـــة، والانتماء للمجتمع، والشعور بالقيم الإنسانية المشتركة. لم يعد كل ذلك إلا وهمًا من الأوهام. هذا الهجومْ على القيم القديمـــــة لا يتجلى فقط في مضمون روايـــة *"قلب الظلام"*، و إنما أيضًا في الطريقة التي يروي بها مارلو الحكايــــة. يقوم مارلو بسرد الأحداث – وهو شخصية مختلقة – بما يعني أن هناك مسافة في السرد الذي يعتمد على المعرفة الكلية للكاتب omniscience، وهو النمط السائد في عديدٍ من الروايات منها – على سبيل المثال – روايات جورج إليوت. إنّ الأسلوبَ التقليديَّ للمؤلف الملم بكل شيء والعارف بكل شيء لم يعد ممكنًا، لأنه يوحي بأنّ هناك منظومـــة ما من القيم المشتركة ومفاهيم واضحـــــة يمكن الوثوق فيها والارتكان إليها. كل ما هو متاحٌ

الآن هو رؤيـــــة جزئية، أو تفسير ناقص لأحد الرواة أو المراقبين للأحداث، كما أننا لا نستطيع أن نتجاهل الأسلوب الذي يستعمله مارلو للتعبير عما يراه و يشعر به، واللغـــــة التي يعتمد عليها في صياغة رؤيته للعالم. إنّ الطريقة السردية لمارلو، بدرجة ما، تعكسُ أسلوبا أدبيا راسخا، لكننا إذْ ندقق أكثر في الأساليب الأدبيـــــة نكتشف على الفور قدرة اللغـــــة على تزييف الواقع.

يبدو هذا كأنه حيلة مقصودة في نثر كونراد، فتفرض الكتابـــــة بقواعدها النحوية وتركيباتها على الحياة شيئا من النظام، لكنّ كونراد يفكك فكرةَ التماسك والتجانس التي تسعى إلى تحقيقها الكتابة؛ ولهذا دلالات بالغـــة الأهمية: في *"قلب الظلام"* هناك الأحداث وهناك القصـــــة التي تفرض على الأحداث، لكنّ الأسلوبَ السرديَّ يوحي دائمـــــا بأنه لا وجود لمعنى يمكن استخلاصـــــه من الحكاية. سوف تصبح هذه الرؤيـــــة شائعةَ في السنوات الأولى من القرن العشرين، وسيكتشف الكتّابُ دائمـــا طرقا للكتابة عن العالم لا تنتج المعنى. إنهم يفعلون ذلك دائمًا، كما فعل كونراد في *"قلب الظلام"*، يسردون حكايةً ما، لكنهم في الوقت نفسه، يلفتون الانتباه أنّ الحكاية قد تم فرضها فرضا. إنّ مثل هذه النصوص، و *"قلب الظلام"* من أولى الروايات التي حاولت ذلك، تعيد مناقشـــــة رغبتنا لتحقيق التماسك و المعنى. و يرتبط مثل هذا الاتجاه ارتباطًا واضحـــــا بفترة الحرب العالميــة الأولى حيث كانت الأحداثُ التي تجري أضخم وأكثر مما يتحمله النص، والنتيجة النهائيـــــة أنّ رواية *"قلب الظلام"*، بدلا من أن تطرح إضاءةَ أو تفسيرا أو إيضاحًا لما يدور، تبدو تعليقا حول حاجتنا للإضاءة أو التفسير أو الإيضاح. يقوم الراوي برحلـــة، على طريقة أبطال القصص الرومانسية التقليديـــــة، باحثا عن الحقيقـــــة. لكنّ *"قلب الظلام"* تصبح شكلا من أشكال الرومانسيات الساخرة التي تتهكم من سعي الإنســـــان إلى معرفة الحقيقة، واهتمامه بالوصول إلى المعنى.

تستكشف روايـــــة *"العميل السريّ"* The Secret Agent (1907) أفكارًا متشابهة؛ يعمل فيرلوك Verloc، المتزوج منويني Winnie، عميلاً مزدوجـــا

للروس وللمفتش هيت Heat في جهاز الاستخبارات الذي يسمى الأسكتلانديارد Scotland Yard، كما أنَّ له ارتباطات أخرى بمجموعـــة من الفوضويين. يحصل فيرلوك على متفجرات لكي يستخدمها في تفجير مرصد جرينيتش Greenwich Observatory. يُقتل أخ زوجته و يُدعى ستيفي Stevie– وهو صبيٌ متواضع الذكاء – في عمليـــة إرهابية فاشلة. عندما يخبر فيرلوك زوجتــــه عن دوره في موت ستيفي تطعنه بسكين المطبخ. تخطط ويني لمغادرة البلد مع أوسيبون Ossipon وهو أحد الفوضويين، لكنه يهجرها فتقفز من أحد القوارب. إنها قصةُ عن الضياع والعنف والموت. لا يخرج القارئ بشيء إيجابي من قراءة الرواية باستثناء الرعايـــــة النبيلة التي توليها ويني لأخيها. تتميّز أفعالُ الناس بالأنانيـــــة – كما هو الشأن في الأعمالُ السياسية، مثل تفجير المرصد، بلا هدف أو معنى. باختصار .. ليس هناك مُثلٌ أو قيم يُراد تحقيقهـــــا.

تتراجع النظرةُ السلبيـــة التي ظهرت بصورة مستمرة في روايات كونراد وقصصـــه القصيرة فقط في روايتـــــه الأولى التي كتبها بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى— *"الخط الوهمي"*(1919) *The Shadow-Line*. تروي القصـــــة حكاية كابتن بحار وما واجهه من تحديات، و نجاحه في تجاوز هذه التحديات. تَعلق السفينـــــةُ في البحار الاستوائية، ويموت بعضُ البحارة، لكنّ الكابتن، بمساعدة رجاله، يتعاملون مع الأزمـــــة. لقد تم وضعْ استعداد الإنســـــان لاجتياز الاختبارات الصعبـــــة، ومنظومـــة المعايير التقليدية للسلوك الأخلاقي في بؤرة اهتمام الروايـــــة على نحوٍ مباشر وواضح. لم نألف مثل هذا النوع من الروايات من قبل عند كونراد، ليس هنالك غموضٌ في الأسلوب السردي، ولا توجد تلك المسافات الساخرة التي يحب استخدامها، إنها ببساطة قصـــــة ذات هدف واحـــــد أملته ظروفُ كتابتها. يبدو أنّ أعمالَ كونراد تتنبأ بالانهيار الشامل الذي ستسببه الحربُ العالميـــةُ الأولى، لكنّ لحظـــة الاندلاع الحقيقيـــــة كانت تتطلب استجابةً مباشرةً تؤكد على أهميـــــة تعاون الأفراد و تعاضدهـــم، ربما لكي تحدث قدرًا من التوازن مع صدمـــة الأحداث المروعة.

آرنولـــــد بينيت وإتش. ج. ويلـــز

وإي.إم. فورستـــــر و كاثرين مانسفيلد

لم يقدّم أي روائي آخر في العشرين سنة الأولى من القرن العشرين صورة أشد قتامة وقسوة من تلك التي رأيناه عند كونراد، إننا نشعر بالدهشـــة والاستغراب عندما نجد أنّ عددا من الكتابات لروائيين مهمين في تلك الفترة كانت تقليديـــة. إذا كانت الروايةُ الواقعيـــة قد اختفت في نهاية القرن التاسع عشر، فإنهـــا عادت لتكتسب زخمًا جديـــدًا مع بداية القرن العشرين. اثنان من هؤلاء الروائيين الواقعيين يلزم أن نوليهما اهتماما خاصـــا: آرنولد بينيت Arnold Benett وإتش. ج. ويلـــز H.G. Wells. كتب بينيت عشر روايات مهمـــة هي *"رجـلٌ من الشمال"* (1898) *A Man from the North*، و *"آنـــا والمدن الخمسة"* (1902) *Anna of the Five Towns*، و *"حكايـــة الزوجات العجوزات"* (1908) *The Old Wives' Tale*، وثلاثيـــة *"شماعة الطين"* *Clayhanger Trilogy* (1910-16)، و *"السيدة الجميلة"* (1917) *The Pretty Lady*، و *"رايسمان يخطو"* (1923) *Riceyman Steps*، و *"اللورد رينجو"* (1926) *Lord Raingo*، و *"القصـــرُ الإمبراطوري"* (1930) *Imperial Palace*. كتب ويلـــز أكثر من مائـــة من الكتب والمنشورات أثناء الخمسين عامًا من عمله، بما في ذلك أكثر من خمسين رواية. من أشهر أعماله في الخيال العلمي التي كتبها في مراحله الأولى: *"آلـــةُ الزمن"* (1895) *The Time Machine*، و *"الرجل الخفي"* *The Invisible Man* (1897)، و *"حربُ الأكوان"* (1898) *The War of the Wolds*، وروايات أخرى مثل *"كيبس"* (1905) *Kipps*، و *"تونـــو بانجي"* (1908) *Tono-Bungay* و *"قصـــة حياة السيد بوللي"* (1910) *The History of Mr. Polly*.

تدور كل رواية من هذه الروايات – في الغالب – حول شابٍ أو فتـــاةٍ يشق كلٌ منهما طريقــه في الحياة، ففي روايـــة مثل: *"آنـــا والمدن الخمسة"*، يشي العنوانُ نفسه بالكثير. نستطيع أن نخمن أنهـــا حول سيدة شابة في طريقها للصعود في أحد المجتمعات، كما نعرف مسبقًا أنها ستجد نفسها على خلافٍ مع القيم السائدة وأساليب الحياة المتبعـــــة في ذلك المجتمع. كما ينبئ العنوانَ أيضا بأنَ بينت سيستخدم أسلوبًا مباشرًا لكي يطل به على العالم. قد تكون رواية مثل *"آنـــا والمدن الخمسة"* مهمـــــة من منظور أنها مهتمـــة بالتحولات الاجتماعيـــــة والأخلاقية والثقافيـــــة. كما قد تقدم الروايـــــة صورة لمنظومة القيم الجنسية التي تعرضت للتغيير خاصةً في بداية القرن العشرين، مع التأكيد على استقلاليـــة الشخصيات النسائية الشابة. لذلك بدت تلك الروايات عند ظهورها حداثيـــة، وإن كانت *"أنا والمدن الخمسة"* رواية تقليديــــــة بدون شك. إذا عقدنا مقارنـــةً بين بينيت وكونراد، بدا واضحـــــًا أنّ كونراد هو الذي يذهب عميقًا وبعيدًا في تحليله للمجتمع في عصره.

لكن حتى إذا شعرنا بالدهشـــــة إزاء النزعـــة التقليديـــــة في روايات بينيت وويلـــز، فإننا نعترف أنه ثمــــة شيء مثير للاهتمام حول إحياء هذا النوع من الروايات مع بداية القرن العشرين. لقد امتلأت كتاباتُ هاردي باليأس والموت، كما شاهدنا، لكننا هنا أمام روايات تدور حول أناسٍ يبدعون حياتهم ويشقون طريقهم إلى النجاح. يبدو أنّ بينت وويلز قد وجدا اتجاهـــا جديدا للفن الروائي. لو تأملنا روايـــــة *"حكايـــــة الزوجات العجوزات"*، لوجدنا أنها عن شقيقتين هما كونستانس Constance و صوفيـــا Sophia، إحداهما تتبعُ الطريق التقليديَ للزواج وإنجاب الأطفال بينما تحيى الأخرى حياةً غيرَ تقليدية حافلةً بالمغامرات. تشبه الروايـــــةُ القصص التقليدية الواقعيـــة، لكنها تبدو أيضًا كأنها تتمرد على الواقعية. كلما تغيّر العالمُ، تفقد الشخصياتُ الشعور بهويتهم وانتمائهم، وفي الوقت نفسه، يكررون النماذج القديمـــــة للأجيال السابقة، حيث لا يوجد ما يميّز حياتهم وهويتهم. قد يكون

هذا تغيرا بسيطا في التعامل مع الواقعية، لكنّ إبداعات ويلز تنجح في تصوير الشعور بحياة تهاوت فيها كل النقاط المرجعيـــة الراسخة المألوفة.

كان ويلـــز كاتبا متسرعا بالمقارنـــة بزميله "بنِتّ"، إذ كان ولز مهموما بطرح أفكاره أكثر من أي شيء آخر. لكنّ روايته *"تونـــو بانجي"*، وهي من أفضل كتاباته، تعبّر عن مشاعر الحياة في أزمنـــة متقلبة، تصور شخصية جورج بونديريفو George Ponderevo الذي يصبح بائعـــا للأدوية المغشوشة، والذي يتورط فيما بعد في الطيران، ثم نراه يبحث عن مادة إشعاعية قد تُحْيي أمل أسرته في الثراء. يمثل الاختراع قضية من القضايا التي تثيرها الرواية، لكنها في الأساس قصـــةٌ عن التدهور والسقوط: فإنّ انهيارَ منزل بونديريفو يرمز إلى انهيار أوروبا. يصور ويلز مجتمعـــا تجاريًا عنيفا فظا يعمل على تدمير نفســـه. تبدو كتاباتُ ويلز كأنها تستكمل روايات كونراد وقصصه، لكن بينما يتبنى كونراد أسلوبا غير مباشر، باستخدام الرموز والاستعارات في تصوير الظلام الجاثم على المجتمع، تبدو رواياتُ ويلز مباشرةً وشفافة.

تقدم رواياتُ إ.م. فورستر E.M. Forster رؤيـــة مـــشابهة لنظـــامٍ أصـــبح مستهلكا ولم يعد صالحا للأزمنـــة الحديثة. تركز روايـــــــة *"هـــواردز إنـــــــد" Howards End*، التي نُشرت عام 1910، على العلاقـــــة بين عائلة شليجيل the Schlegel family، التي تعيش على دخلٍ لم تكتسبه بالعمل، وعائلة ويلكوكس the Wilcoxes التي تمارس التجـــارة والأعمـــال. أفـــرادُ عائلـــة شـــليجيل متثقفـــون ومتحررون، لكنهم يحتقرون عائلة ويلكوكس، رغم أنهـــم يعتمـــدون علـــيهم فـــي الحصول على دخلهم. تصور الرواية عائلة ويلكوكس على أنها أســـرة بغيـــضـــة متعجرفـــــة من الطبقة المتوسطة. تنشأ تعقيداتٌ أخـــرى عنـــدما تـــصبح هيلـــين شليجيل Helen حاملاً على يد موظفٍ فقير في أحد البنوك يُدعى ليونـــارد باســـت Leonard Bast، يلقى باست حتفه بعد أن يتلقى علقـــةً ســـاخنة مـــن أحـــد أبنـــاء ويلكوكس. ربما كانت حادثـــة العنف هذه هي أهم العناصـــر التحذيريـــــــة فـــي

الرواية، تلقي الرواية الضوءَ على العلاقات الاجتماعيـــــة والطبقية المتأرجحة في إنجلترا قبل الحرب العالمية الأولى، لكنْ ثمـــة شعورٌ واضحٌ بوجود خطر انفجـــار عنيف قد يدمر النظامَ القديمَ برمته.

أتى ذلك الانفجـــارُ مع الحرب العالميـــة الأولى. جاءت روايـــة *"الطريق إلى الهنـــد"* (1924) *A Passage to India* عملاً أكثر طموحًا من الروايات التي ألّفها فورستر عن الحرب، رغم أنه خطط لها قبل ذلك بعشر سنوات و تصور الهنـــد في تلك الفترة. يمكن وصفُ الرواياتِ الأولى بأنهـــــا ملتزمة بحدود بريطانيا إذ تعالج موروثات المفاهيم الليبراليـــــة للطبقة المتوسطة؛ كما كانت تضم شخصياتٍ يتكيفون دونما ترددٍ أو تفكير مع القيم و المعايير الاجتماعيـــة السائدة. ينطبق هذا أيضًا على *"الطريق إلى الهنـــد"*، التي تركز على المسئولين البريطانيين وزوجاتهم في مدينـــــة غاندرابـــور Chandrapore، ومعاملاتهم مع الطبقة المثقفـــــة من الهنود المحليين. وكما حدث في بعض الروايات السابقة، يعقد فورستر مقارنـــةً بين الثقافـــة البريطانية وتراثٍ آخر أجنبيّ تتوافر فيه ملامح وخصائص لا تتوافر في أسلوب الحياة في إنجلترا؛ لكنّ مجالَ المقارنـــــة والتناقض أكثر اتساعًا و تطرفًا. هنالك إحساسٌ أعمق بخواء التقاليد البريطانيـــــة، التي لا تصلح إلاّ للأعمال اليومية الروتينيـــة و شئون الإدارة، و التي – مع اندلاع الحرب – تأكد افتقارُهـــــا لأية أهداف حقيقيـــة مقنعـــة. وكما هو الحال في قصيدة تي.إس. إليوت T.S. Eliot "الأرض الخرابُ" The Waste Land، يلتفت فورستر إلى الدين، فيجد في الهندوسية Hinduism ما لا يجده في الغرب. ما يظهر بوضوح في الأعمال التي كُتبت في أعقاب الحرب العالميـــة الأولى هو ذلك الشعور بوجود فراغٍ ينتظر الامتلاء، اتجاه ينتظر من يعثر عليـــــه. يبدو أنّ روايات فورستر التي ظهرت بعد الحرب كانت في انتظار وضوح الرؤيـــــة على خلفيـــــة الخواء السياسي والثقافي والروحي.

كان دي. إتش. لورانس D.H. Lawrence – كما سنرى– من أكثر الكتاب نشاطًا، كان يسعى – على ما يبدو – إلى ملء الفراغ والعثور على طريقٍ جديـــــد. لكنْ قبل الخوض في ذلك، من المهم أن نعرفَ كيف تداخلت القضايا التي ناقشناها هنا مع مكانـــــة المرأة ودورها قبل الحرب ومن بعدها. ربما اشتملت السنون العشرون الأولى من القرن العشرين أزمـــةَ للغرب، لكنها أيضًا كانت السنوات التي شهدت زيادةً ملحوظـــــة في الفرص أمام النســــاء، رغم أنّ ذلك لم يتأت دون صراعٍ مرير. لنأخذ مثلاً على ذلك الكاتبـــة كاثرين مانسفيلد Katherine Mansfield التي وُلدت في نيوزلندا، ثم سافرت إلى إنجلترا ثم إلى فرنســـا سعيًا وراء طموحها الأدبيّ. وقعت في فخ زيجـــةٍ كارثيـــة، لكنها مثل جورج إليوت تجاهلت التقاليدَ الاجتماعيـــــة وعاشت في صحبة رجلٍ آخر. اشتهرت مانسفيلد بمجموعةٍ قصصية تتميّز بتعدد وجهات النظر والاهتمام بالتفاصيل والجو النفسي العام. توحي عناوينُ بعض مجموعاتها القصصية مثل *"في فندقٍ ألمـــــانيّ"* (1911) *In q German Pension*، و *"أنا لا أتكلم الفرنسية"* *Je Ne Parle Pas Francais* (1918) بالتغيير الذي طرأ على أوروبا في كل مناحي الحياة في بدايـــة القرن العشرين. حلّ عالمٌ أكثر اتساعا محل الشعور القديم بالأمن الداخلي للدول، لم تعد إنجلترا منغلقـــةً على نفسها وراء حدود جزيرتها.

هنالك أبعـــــادٌ رمزية في قصـــــة مثل "بنات الكولونيل الراحـــــلّ" "The Daughters of Late Colonel"(1922)، حيث تشاهد ابنتان أباهما وهو يموت، قد تبدو القصةُ بسيطةً من على السطح؛ قصةَ أب يحتضر، لكنّ التفاصيلَ تشي بما هو أكثر من ذلك:

كان راقدا هناك، يغشى وجهَهُ لونٌ أرجوانيٌّ داكن، لونٌ أرجوانيٌّ غاضب، لم ينظر إليهما عندما دخلتا الغرفـــــة، ثم – وبينما كانتا تقفان هناك تفكران فيما ستفعلان – فتح إحدى عينيه فجأةً. أيُّ فرق كان سيحدث، أيُّ فرقٍ كان سيكون مُهمًا لذكرياتهما عنه، وكم كان الأمرُ سيكون أسهل عندما تُروى القصة للآخرين،

لو فقط فتح عينيــه الاثنتين معًا! لكن لا لم يحدث هذا، عينٌ واحدة فقط، عين واحدةٌ هي التي حملقت فيهما بغضب، ثم. . . انطفأت.

إنه ممثّلٌ للنظام القديم يحتضر. لا تُخفي النبرةُ الفكاهيــة في هذه القطعـــــة مشاعرَ الازدراء التي يكنها الأبُ لبنتيــه، ولا تُخفي أيضا الشعورَ الذي يخيّم على القصــــة بأنّ حياتهما كانت هباء أثناء حياته وعنفوانه. لكن بموته يولد احتمالٌ – ولو ضعيف – بأنّ المستقبلَ سيكون مختلفـــا، لن يكون المستقبلُ واقعا تحت سيطرة الحُكم الأبويّ العسكري، إنّ موتَ الكولونيل يرمزُ إلى انهيار أسلوب كامل للحياة يبدو الآن عبثيا وعقيمــــا رغم كل أبهته و زهوه.

دي. إتش. لورانس

ولد دي. إتش. لورانس في عام 1885 في إيستوود Eastwood، وهي قريـــة صغيرة في نوتينجهام شاير، كان أبوه عاملاً في منجم. لهذا كان لورانس منفصلاً انفصالاً مزدوجـــا عن الهيمنـــــة الثقافية وسطوة الطبقة المتوسطة في لندن، وأصبح يُنظر إليه باعتباره الصوتَ الروائي للطبقـــة المتوسطة الواقعـــــة خارج حدود المجتمع "المهذّب". ازدحمت حياتُه نفسها بمصادمات مع السلطات بصورةٍ أو بأخرى، خاصة القائمين على الرقابــــة المعترضين على معالجته المكشوفة في الموضوعات الجنسية، خاصة في روايته الشهيرة *"عشيق السيدة تشاترلي"* (1928) *Lady's Chatterley's Lover*. بعد أن أعاقته ظروفه الصحية السيئة عن مواصلة مهنة التدريس، فرَّ إلى إيطاليــا بصحبة فرايدا ويكلي Frieda Weekley زوجــة أستاذ جامعيّ. انتقل العاشقان للحياة في أستراليا و نيو مكسيكو، ثم أخيرًا في مدينة فنس Vence الصغيرة في جنوب فرنسا، حيث مات في سنة 1930. هنالك ما يمكن وصفه بغياب الارتباط بالجذور في هذا النمط من الحياة وهو ما أصبح يسري على الحياة الحديثة بوجهٍ عام. سنرى هذا كثيرًا في

روايات لورانس. كره لورانس الحرب العالميـة الأولى، لكنه كره أيضـا الأحوال الاجتماعية في إنجلترا التي اعتبرها مسئولة عن تدمير المشاعر التلقائية الطبيعية. لا ترتكن شهرته فقط على رواياته المهمـة وهي: *"الطاووس الأبيض"* (1911) *The White Peacock*، و*"أبناء وعشّـاق"* (1913) *Sons and Lovers*، و*"قوس قزح"* (1915) *The Rainbow*، و*"نساء عاشقات"* *Women in Love* (1921)، لكن أيضا على قصصه القصيرة و أشعاره و مسرحياته ومقالاته. كان مجمل إنتاجه متميزا، لكنه كان مزعجًا لمجتمع لم يعتـد مناقشة الموضوعات الجنسية على هذا النحو الجريء؛ إذا كان كونراد قد عبّر عن مشاعر الكآبة والتشاؤم التي خيّمت على بدايات القرن العشرين، فإنّ لورانس قد تنبأ بالثورة الجنسية التي ميّزت القرن العشرين بوجه عام ، وربما ساعد في خلقها.

من المستحيل أن نفصلَ بين حياة لورانس الخاصـة و كتاباته، خاصة عندما يتعلق الأمرُ بروايـةٍ مثل *"أبنـاء وعشاق"* التي تبدو سيرة ذاتيـة تسجل كثيرًا مما حدث في سنوات حياته الأولى، تحكي الروايـةُ قصة حياة بول موريل Paul Morel كشاب، وطموحه في أن يصبح فنانـا، ذلك الطموح الذي غذّتـه أمه لكنه تعرّض للإحباط نتيجةً غيرتها وحبها للامتلاك والاستئثار. كان زواجُها من ولتر موريـل Walter Morel تعيسًا، بينما كانت علاقتها بابنهـا بول قويةً وعاطفية جعلته ينفصل عن أبيه، وعن صديقته ميريـام Miriam. يجد شيئًا من التحقق والتنفيس عن طريق علاقتـه الجسدية بسيدةٍ متزوجة تُدعى كلارا داوز Clara Dawes؛ لكنـه لا يتحرر إلاّ بعد أن تموت أمـه التي كانت جاثمـةً على مشاعره ووجدانه. تنتهي الروايةُ وهو هناك ولا يقبض على شيء في يديه، بينما في الروايات التقليدية، نرى البطلَ أو البطلة في النهايـة وقد وصل إلى حالةٍ من التوافق والمواءمـة مع المجتمع، تكسر روايـة *"أبنـاء وعشاق"* هذه القاعدة- يدير بول ظهره للمجتمـع في نهاية القصة، و يبدأ في صياغة حياةٍ خاصة به.

يتجلى ابتعادُ لورانس عن النماذج الروائيـــة التقليدية في طرق أخرى. مبدئيـــا قد تبدو رواية لورانس تقليديـــة، بمعنى أنها تحكي قصة مألوفـــة عن أحد الشباب الذي يشق طريقه في الحياة. لكنّ الأسلوبَ مختلفٌ تمامـــــا. يستمد أسلوبُ لورانس قوتـــــه من استخدامه لغـــة حسية مكثّفـــــة تسعى إلى التعبير عن المشــــاعر الداخلية. ثمة ارتباطٌ حميم بين مشاعر الفرد الداخلية وردود أفعاله الجسدية. إنّ ما يجربه الجسدُ أحاسيس تعكسه الحالةُ الذهنيةُ للفرد، لكنْ هنالك أيضا في الرواية تياراتٌ تحت السطح متواصلة من العنف والتخريب: العلاقات لا تستمر طويلاً، الأسر تتفكك، والعالم الاجتماعي للروايـــــة يبدو عاجزًا عن احتواء الأفراد وحمايتهم. يجرب لورانس إقحامَ بطل روايته في علاقةٍ جديـــدةٍ يتحرر فيها من أعباء الماضي وميراثه الثقيل، لكنْ هناك دائمًا شعورٌ بعدم الارتياح الاجتماعي؛ إحساسٌ بالعنف الذي يخيّم على الحياة، والذي يُعد إرهاصات للدمار الهائل الذي سيقع فيما بعد في 1914.

من الروايات الأخرى للورانس التي يهيمن عليها الشعور بالصراع "*قوس قزح*" التي نُشرت في سنة 1915.يمكننا القول: إنها روايـــــةٌ تقع بين نوعين من التقاليد الرسمية. من ناحيةٍ، إنها تاريخٌ اجتماعي شديدُ الوضوح، روايةٌ واقعيـــة تحكي قصـــة حياة عددٍ صغيرٍ من الناس في مجتمع معيّن، إنهم عائلة برانجوين Brangwen. الفلاّحـــــون؛ والرواية تتبع قصتهم على مدى ثلاثـــة أجيال، بدءًا من توم برانجوين Tom الذي يتزوج من سيدةٍ أرستقراطية تعيش في المنفى تُدعى ليديـــــا لينيسكي Lydia Lensky، و ابن أخيه ويل Will الذي يتزوج من آنّـــــا Anna ابنـــــة ليديا، وابنتهما أورسولا Ursula، وهي مدرّســــــةٌ متورطةٌ في علاقـــــةٍ مع شخص ذي خلفية بولندية اسمه سكريبنسكي Skrebensky. يرغب في الزواج من أورسولا، لكنها – بأسلوب يعبّرُ عن شعورٍ حديث عام مشترك ساد في بداية القرن العشرين – لا تريد أن تضحي بحريتهـــا ووظيفتها من أجل فوائد غير مؤكدة للزواج. بينما ركز روائيون آخرون في هذه الفترة على الدمار والانهيار

واليأس، بدأ لورانس بحثه عن طريقــة جديدة للحياة، وطريقة جديدة للكتابة. كان التحدي الذي يواجهه أن يذهب إلى ما هو أبعــد من الواقعيــــة، وألاّ يفقد التجربة الحياتية الحقيقية و هو يبحث عن هذه الصيغ الجديدة للعلاقات الإنسانية.

يتضح هذا أكثر في روايـــة *"نســـاءٌ عاشقات"*. مرة أخرى تقدم الروايـــة صورة اجتماعيــة واقعيـــة، فتركز على العلاقـــة بين أورسولا Ursula (وهو الاسم نفسه الذي استخدمه لورانس في *"قوس قزحٌ"*)، و روبرت بيركين Rupert Birkin ويعمل مفتشـــا في المدارس الحكومية، وعلى قصة حب أختها جاندران Gundrun مع جيرالــد كريتش Gerald Crich، و هو رجلٌ ثريّ يمتلك منجمـــا، والتي تنتهي بموته في جبال الألب في النمســـا. كما هو الحال في الروايات السابقة، ثمـــة تأكيدٌ على العنف الذي يدمر العلاقاتِ الإنسانيـــة: يقتل جيرالد أخاه بالصدفة عندما كان صبيا، وتلقى أختُه ديانـــا حتفها غرقًا– لكنْ في حالة جيرالد فإنّ العنفَ يرتبط بالفكر الاجتماعي الطبقي. تعكس الطريقـــة القاسية التي يستخدمها جيرالد في الإدارة حياته الشخصية، لذا تتميّز علاقته مع جاندران بالنزوع إلى الفراغ والتدمير. يعرف بيركين هذا ويعرض علي جيرالد علاقـــة ذكورية حميمـــة تقوم على الحب؛ لا تصل إلى مرحلة الشذوذ الكامل.

ما يسعى بيركين إلى تحقيقه هو صياغـــة شيء جديد فيما يتعلق بالعلاقات الشخصية، شيءٌ له بُعــدٌ سياسيّ و بعدٌ روحي في آن. تهتم *"نســـاءٌ عاشقات"* بهذا الموضوع، كيف تعيش في العالم الحديث و تتجاوز فلسفته الميكانيكية mechanistic philosophy، كما تهتم أيضًا بموقع العقل ودوره، وبأهميـــة المشاعر الطبيعية التلقائيـــة وبالغرائز البشرية. لكنّ الرواية تهتم أيضًا بالناس في العصر الحديث. يتنقل الأفرادُ بين الدوائر الثقافيـــة في ذلك الوقت، وتمتلئ أحاديثهم بالإشارات إلى الفن و الثقافـــة. يبدو كأن لورانس يريـــد أن ينهي ذلك الانفصال بين الطبيعـــة والثقافـــة، رغبـــةً منه في تصحيح ما دمرته الحرب وما خرّبـــه العنف. إننا نستطيع إذًا النظر إلى لورانس من أكثر من

ناحية: كاتبا صاحب رؤية a visionary writer، يعمل في إطار التقاليد البروتستانتية التي ترجع إلى بليك و ملتون اللذين أيضًا أرادا إعادة صياغة المجتمع ومنظومة القيم الإنسانية. يجب علينا أن نعترف أنّ مثل هؤلاء الكتّاب قد يسببون إزعاجًا ومضايقات لعددٍ كبيرٍ من القراء.

يعتقد كثيرون أنّ روايات لورانس متجاوزة وعدائية، بالطبع ليس بالدرجة نفسها التي كانت عليها في وقت ظهورها، وذلك يعود إلى موقفها المكشوف من الأمور الجنسية والسياسية أيضًا. تركز رواياتُه على تحقيق الذات للرجال، الأمر الذي لا يتحقق إلاّ على حساب النساء. يبدو أنّ النساءَ، خاصةً في *"نساءٌ عاشقات"*، ليس لهن وجودٌ إلاّ لكي يساعدن لورانس في إنجاح الموقف الثقافي و الفلسفي لبيركين. كما أننا يجب أن ننتبه إلى أنّ تأكيدَ لورانس على الجنس و على ضرورة التحقق الشخصي وعلى اكتشاف الذات لا تمثل همومًا شخصية. إنها اهتماماتٌ و قضايا تمسُّ الفكرَ الغربيَ و السياسة الغربية على نطاقٍ واسع في القرن العشرين. لكنْ يظل الأهمُ دائمًا هو الفرد و مشاعره. ارتباطًا بذلك، من المهم أن ننوه أننا لا نبحث في لورانس عن رسالةٍ ما. إننا كقراء لرواياته، ليس علينا أن نشاركه أفكاره أو نتعاطف معها. إنّ ما يهمنا، كما هو الحال مع أي كاتبٍ آخر، هو الطريقة التي يعبّر بها عن الجو النفسي و المخاوف السائدة في عصره. إنّ لورانس استطاع أن يتنبأ بما سوف تحدثه الحرب من دمار، كما أنه حاول أن يملأ الفراغ الناجم عن هذه الحرب.

الشعر في العصر الجورجي وشعر الحرب ووليام بتلر ييتس

يشير مصطلحُ "الشعر الجورجي" Georgian poetry إلى خمس مجموعاتٍ شعرية أشرف على طباعتها إدوارد مارش Edward Marsh، و نُشرت بين عاميّ 1912 و 1922، أثناء فترة حُكم الملك جورج الخامس George V. أما

الشعراءُ الممثلون في هذه الكتب فهم: إيه. إي. هاوسمان A.E. Housman، ودبليو. إتش. ديفيز W.H. Davies، وولتر دي لا مير Walter de la Mare، و جون مانسفيلد John Mansfield، ورالـف هودجسون Ralph Hodgson، وإدوارد توماس Edward Thomas، وجيمس ستيفينز James Stephens، وروبرت جريفز Robert Graves، وإدمونـد بلاندين Edmund Blunden و دي. إتش. لورانس D.H. Lawrence. الإشـــارة التي تبعثها هذه المجموعات الشعريـــة تقول: إن القرنَ الجديـدَ قد أتاح الفرصـــة أمام طاقةٍ جديدة واتجاه جديـد للشعر الإنجليزي. يمكن اعتبارُ الشعر الجمالي الذي ظهر في عقد الـ 1890s (لشعراء مثل ليونيل جونسون Lionel Johnson، وآرثر سيمونز Arthur Symons وإيرنست داوسون Ernest Dowson) آخر منتجات الشعر الرومانتيكي. ظهر في المجموعات الشعرية الجورجيـــة اتجـــاهٌ أكثر شعبية وبساطة، مع اهتمامٍ متزايدٍ بالقضايا الحقيقيـــة والحياة الواقعية. لكنْ يحدث أحيانًا أن أصالـــة أعمالٍ أدبيـــة معينة تفشل في جذب الانتباه، لأنّ كتابًا آخرين يظهرون ويكتبون أشياءَ أكثر إثارة. هذا هو الحال مع الشعر الجورجي، حيث إنّ أعمالاً لوليام بتلر ييتس، و إزرا باوند Ezra Pound و تي. إس. إليوت حافلة بالإبداع والتجديد قد ظهرت على السطح، مما جعل الجورجيين يبدون كأنهم خارج السياق. إنه أمرٌ مؤسف، لأنه ثمـــة أشعارًا كثيرة مهمة ومثيرة في هذه المجموعات، لكنها ظلت بعيدة عن دائرة الاهتمام.

هنالك – على سبيل المثال – تناقضٌ واضحٌ بين قصيدة " أدليستروبٌ" "Adlestrop" لإدوارد توماس Edward Thomas والشعر المتعلق بالحرب الذي أنتجـــه ألفريـــد أوين Wilfred Owen أو سيجفريد ساسون Siegfried Sassoon (و هما الشاعران اللذان عادةً ما يُشار إليهما معًا، مع عددٍ آخر من الشعراء مثل تشارلز سورلي Charles Sorley وأيساك روزينبرج Isaac Rosenberg باعتبارهم

شعراء الحرب). و "أدليستروب" قريـــةٌ صغيرةٌ في جلوسترشاير Gloucestershire. تحكي القصيـــــدة كيف توقف قطـــارُ توماس هناك لفترةٍ وجيزةٍ ذات ظهيرة:

كانت تلك أدليستروب– الاسم فقط

و أشجار الصفصـــاف، و الأعشـــــاب، والحشـــائش،

و المروج البديعـــة، و أكوامُ القش الجافـــــة. (٧ – ١٠)

هذا شعرٌ ريفيّ في الأساس، شعرٌ يحتفي بمشهدٍ في الريف الإنجليزي يبدو كأنـــــه الفردوس الذي لم تلوثه يدٌ بعد. تكتسب اللحظـــةُ أهميتها من التاريخ الذي كتبت فيـــه وهو عام *1915*. تبدو الحربُ على مسافةٍ ما بكل ما تعنيه من تهديدٍ للطبيعـــــة وللمشهد الريفيّ البديع. لكنْ ثمـــة أيضا شعورٌ بالفراغ والخواء في القصيـــدة، حيث ليس هناك أحدٌ على رصيف المحطـــة، لا أحد أتى لاستقبال القطار. لذلك ثمّ شعورٌ بموتٍ وشيكٍ وراء القصيدة.

إذا كان توماس يريـــد أن يحتفي بجمال إنجلترا وبهائها، فإنّ ساسون تعمد أن يصطدم بالسلطات التي يراها مسئولةً عن الحرب. في قصيدةٍ مثل "هـــمْ They" ، يجيب الجنودُ على ملاحظات الأسقف التافهـــــة حول الموت بالحديث عن التفاصيل المحزنـــــة عن كيف "فقد جورج كلتا رجليـــة". كتب كونراد قبل ذلك، في مطلع القرن، عن أهوال أكل لحوم البشر وطقوس التضحيـــة بالبشر، لكنّ شعراءَ الحرب هم الذين عبّروا عن المشـــــاعر الحادة للبربريـــــة التي هيمنت على الحضـــارة و دمّرت إلى الأبـــد النظامَ القديمَ والأساطيرَ التي تدعمـــه. إنّ كل قصيدة في حد ذاتها نوعٌ من الانفجـــــار؛ وعادة ما تشير الصورُ الشعريـــــة المتكررة إلى مشهدٍ طبيعيّ غارقٍ في الوحـــل، وإلى عالمٍ تمزقه القنابل عندما كانت الحربُ تحصد أرواحَ الشباب في أوربا. يمثل هذا الكابوسُ موضوعًا متكررًا في شعر ألفريـــد أوين – تلك الإبادة الجماعيـــــة البربريـــــة للشباب– كما نشاهد في قصيدة "ترنيمــــةٌ إلى الشباب المحكوم عليه بالموت" Anthem for Doomed Youth:

أيَّة أجراسٍ تدق لوداع أولئك الذين يموتون كالماشية؟

-- ليس سوى الغضبِ البغيضِ للمدافع.

ليس سوى قعقعـــــةِ الرصاصِ الذي لا يتوقف

هو الذي يدمدم في صلاتهم المتعجلة. (1- 4)

كما يكتب أوين في مكانٍ آخر عن عبثيـــــة الحياة إذْ يعود الرجالُ من الحرب مشوّهين أو معوّقين. إنها صورةٌ حزينـــةٌ، لا تخفف منها لحظاتُ الود الخاطفـــــة بين الجنود في الخنادق. لكنْ، ورغم صدقها في التفاعل مع الحرب ونتائجها المروّعـــــة، هنالك حنينٌ إلى الماضي في شعر أوين. في السطور التي سقناها، ثمـــة إطارٌ مرجعيٌّ للقصيدة تقدمه الطقوسُ الدينيـــــة، كما لو كان ذلك سوف يستعيد قدرًا من الاحترام والوقار للموت في ساحة المعارك. وإذا كان هناك من نقدٍ يوجّـــــه لشعراء الحرب فهو ذلك الحنين للماضي كما لو كان هو فقط الطريق الوحيد المتاح للعثور على معنى للحرب.

يقدم أيفور جيرني Ivor Gurney منظورًا جديدًا في شعره. عندما أصيب في عام 1917، أعيد جيرني مرةً أخرى إلى الجبهـــــة في العام نفسه ليشارك في معركـــة باشيندايل Passchendaele التي شهدت قتلَ عددٍ هائل من الجنود. يكتب جيرني في قصيدته "الجندي الصامت" "The Silent One" عن موت أحد الجنود من باكينجهام شاير على الأسلاك الشائكة للخنادق. تصور القصيدة حوارًا بين جيرني وقائده الذي يسأله بنبرةٍ استخباراتية:

"هل تستطيع أن تزحف إلى هناك: ثمـــة حفرةٌ"

في العتمـــة، و بعد أن أصبت برصاصةٍ، أجبتُ بكل تأدبٍ –

"أخشى أنني لا أستطيع، يا سيدي." (10 - 12)

تصورَ القصيدةُ ما يرمي إليـــه ساسون وأوين من أنَ الحربَ ليست بعيدةَ عن إنجلترا، لكنهـا محددة بالتصنيف الاجتماعي والقيم الطبقية. قد تبدو الكلمات المهذبـــة خارجةَ عن السياق في القصيدة، لكنَ جيرني يريد أن يلمَح إلى أنَ اللغـــة تمارسُ ألاعيبها الخادعة في قلب الحرب. إنَ اللغــة هي التي تخدع الرجالَ وتقودهم إلى العنف وإلى الموت. هنالك بعدٌ اجتماعيَ وسياسيَ للغـــة التي تؤدي في النهايـــة إلى المذابح وسفك الدماءِ حتى وإن تظاهرت بالمدنيـــة والتحضر. هذا أحدُ الملامح المهمـــة التي تميّز كتابات شعراء الحرب – لقد عرفوا كيف أنَ للبربريـــة جذورًا في صميم الكلمات التي نستعملها في صياغـــة عالمنا وتنظيمه.

ربما كان طبيعيًا أن نربط بين شعر الحرب وأولئك الذين حاربوا وعاشوا التجربـــة في ساحة القتال، لكنْ هنـــاك من تأثروا بالحرب العالمية الأولى تأثرًا بالغـــًا رغم أنهم لم يشاركوا في القتال. تجدّدَ الاهتمامُ في الآونـــة الأخيرة بالكتابات الشعرية و النثريـــة عن الحرب، خاصة بأليس مينيل Alice Meynell التي وُلدت في عـــام 1847. رغم كونها أمًا لثمانيـــة أطفال، فإنها ساهمت في عددٍ كبير من القضايـــا الاجتماعيـــة والمشروعات الإنسانيـــة، بما في ذلك الحملة المطالبة بحق المرأة في الاقتراع. تصف مينيل نفسها بأنها كاتبـــةٌ مسيحية اشتراكية، وناشطةٌ في الحركـــة النسائية. إنَ ما يثير الانتباه في قصائدها حول الحرب العالميـــة الأولى هي الطريقـــة التي تمزج بها الجانبَ الشخصيَ بالاتجـــاه الغنائيّ، وأنها كانت دائمـــة التركيز على موضوع الغموض الديني، مع موضوع الحرب بكل تأكيد. يمكن أن نلمس ذلك في قصيدتهـــا " أبٌ للنســاءِ " "A Father of Women" :

هـــم الآن مثله،

أولئك الملايين من الآبـــاء الأحياء للحرب –

الذين ينتحبون من أجلِ عالــــم مُقعـــــدِ، و من أجل اليوم المرير–

و الذين لم يعد لديهم أولادٌ في عمر المراهقـــــة.

العالم المُقعـــــد! تعالوا إذًا،

يا آبـــــاء النســــاء بما تتمتعون به من وقارٍ وشرف،

وافقوا، و تقبّلـــوا، تعرّفوا على بنات الرجال،

الآن و قد تحول أولادُكم إلى تراب. (21 -28)

تُحدث قصائدُ مينيل عن الحرب تأثيرًا قويًا بمفردها، لكنها تزداد قوةً وتكتسب أهميــــةً أكبر عندما تنضم إلى بقية الأصوات والمواقف التي ظهرت في إنجلترا في سنوات الحرب. فهناك – على وجه الخصوص – الوعيّ بالقضايا المتعلقة بالجنس أو النوع الذي نادرًا ما يتم التعامل معها مباشرةً في كتابات الشعراء الذكور.

إننا لن نعرف – بالطبع – في أي اتجــــاه كان هؤلاء الشعراء من أمثال إدوارد توماس وويلفريد أوين سيسيرون إذا قُدر لهم العيش بعد انقضـــاء الحرب. في حالة دبليو. بي. ييتس W.B. Yeats، على الطرف الآخر، لدينـــا كاتبٌ امتد إنتاجُــــه من حقبـــة الــ 1880s حتى بدايـــة الحرب العالميـــة الثانية. وُلـــد ييتس في دبلن، وأمضى سنواته الأولى بين لنـــدن وسليجو Sligo، حيث بيت أمــــه في الشمال الغربيّ من أيرلنـــدا. درس الفنون لفترةٍ من الوقت، لكنه في 1890s أصبح أكثر اهتمامًا بطباعة وكتابــــة الشعر، كما ساهمَ في تأسيس المسرحِ الأيرلنــــديّ الوطني في دبلن. عمل ييتس مديرًا للمسرح، لكنه أيضًا كتب مسرحياتٍ له، كان من أنجحهـــا ***"كاثلين نـي هوليــــان"*** *Cathleen Ni Houlihan* (1902). استمر ييتس في كتابــــة المسرحيات، شأنها شأن القصائد، التي تعتمد على الأساطير والفنّ الشعبي والسياسة الأيرلندية المعاصرة. بدأت أهم

فتــرة في إنتاجـــــه الشعريّ من عام 1919 مع ظهور*"البجعات البريَـــــة في كوول"* *The Wild Swans at Coole*، ثم *"مايكل روبرتس و الراقصــــة"* (1921) *Michael Robartes and the Dancer*، و *"البــــرج"* The Tower (1928)، و *"السلالم المتعرّجــــة"* (1933) *The Winding Stair*، و هي أشعار تميّزت بالرمزيّـــــة و أسلوبها الخفيف والثري في آن. يلعب ييتس دورا محوريـــــا في عمليـــة إحيــــاء الأدب الأيرلنـــــدي، بدءا من قصائده الأولى *"رحلات أويزن وقصائد أخرى"* *The Wanderings of Oisin and Other Poems* (1889)، ثمّ مجموعات مثل *"الكونتيسة كاثلين وأساطير و أغان أخرى"* *The Countess Kathleen and Other Legends and Lyrics* (1892)، و *"أرض رغبة القلب"* (1894) *The Land of Heart's Desire* و*"الريح بين أعواد القصب"* (1899) *The Wind Among the Reeds*، بالإضافـــــة إلى كتابات نثريــــة ودراسات في الثقافة الأيرلنديـــــة. وكان نتيجةُ ذلك إنتاجا هائلاً، وأعمالاً ضخمــــــة تتغيّر بتغيّر العالم.

يمكننا القولُ إن أشعارَ ييتس الأولى – كما هو الحال في *"رحلات أويزن و قصائد أخرى"*، تمثل مزيجــــاً من الرومانتيكيـــــة، والمثاليـــــة الوطنيـــة، والأساطير الأيرلنديـــــة والتصوف. من القصائد التي تعطي انطباعـــــاً جيدًا عن تلك المرحلة من شعره "جزيرة بحيـــــرة *إينيسفري*" "The Lake Isle of Innisfree"، حيث يعبّرُ عن رغبتـــــه في الهروب من المدينـــــة إلى إينيسفري :

سوف أنهضُ و أذهبُ الآن، أذهبُ إلى إينيس فري،

حيث سيكون لديّ كوخٌ صغيرٌ مبنيٌّ من الطين و أعواد السنط؛

و يكون لديّ تسعةُ صفوفٍ من أشجار الفول، وخليةُ نحـــــل،

سوف أعيشُ بمفردي في تلك البقعـــــة الصاخبة بطنين النحل.

تعبَر السطورُ عن التناقض بين تعقيدات الحياة اليوميـــة وبساطة العيش في مكانٍ ريفيَ مثل إينيسفري، حيث يبدو كل شيءٍ متناغمـــا ومثاليا. يتجلى هذا بوضوح في مشاعر الاسترخاء والاستسلام لأحلام اليقظـــة التي تخيّمْ على القصيـــدة، كما لو أنَ ضغوط الحياة تُركت في مكانٍ بعيد. إنها قصيدة مؤثرة وجذّابـــة، لكنها، كما سيشعر كثيرٌ من القرّاء، ليست أكثر من قصيدة هروبيـــة، قصيدة تعبّرُ عن الرغبـــة في التخلي عن التزامات الإنسان و همومه.

في الحقبـــة الثانيـــة من القرن العشرين، أصبحت رغبـــة ييتس في الفرار والاسترخاء رغبـــةً مثيرة للغضب. حصل قانونٌ يسمح بالحكم الذاتي في أيرلنـــدا home rule على الموافقة الملكيـــة، لكن لم يُطبق القرارُ بسبب اندلاع الحرب العالميـــة الأولى. ترتب على ذلك انتفاضـــة عيد الفصح في عام 1916 في دبلن. تأكد استقلال أيرلندا في عام 1918، لكنّ القتالَ بين القوى المواليـــة للبلاط البريطاني وأعوان سن فين Sinn Fein استمرت حتّى عام 1921. في ذلك العـــام ظهرت للوجود دولـــةُ أيرلنـــدا. و يبدو أنّ قصائدَ ييتس اكتسبت زخمـــا جديدًا في تعبيرها عن تلك التغييرات السياسية. في قصيدة "عيد الفصح عام 1916" Easter 1916" – على سبيل المثال – يكتب ييتس عن الناس الذين قابلهم في شوارع دبلن، إنهم الناس الذين احتقرهم من قبل، لكنً موتهم في انتفاضـــة عيد الفصح حوّلهم إلى أبطالٍ و شهداء. يصف ييتس أحد المتمردين:

متعجرفٌ مختـــالٌ، وسكير

لقد أساء بحق

لأناسٍ قريبين إلى قلبي،

رغم ذلك أضمـــه إلى أغنيتي. . . (٣٢ – ٣٥)

يبدو ييتس ملتبســـاً، فهذا الرجل الذي يبدو سيئًا ومروعـــاً قد أصبح بطلاً. يكتب ييتس عمّا حدث لذلك الرجل:

هو أيضـــا غيّر مســـاره،

لقد تحول تمامـــا:

إن جمالا فظيعا يُولد الآن. (٣٨ – ٤٠).

لقد أزعج مثل هؤلاء المتمردين، بما فيهم ذلك الأخرق، هدوءَ أيرلندا، كما أزعجوا الهدوء الذهني المتحضر لييتس نفسه، لكنْ ثمـــة شيءٌ ملهمٌ في أعمالهم يجعلهم موضع احتفاءٍ وإعزاز في الشعر. إنهم يرمزون إلى البطولـــة وإلى وعدٍ ببزوغ فجرٍ جديدٍ في أيرلندا، رغم أنّ هذا النظام الجديد يطيح بالنظام الهادئ المتحضر القديم الذي طالما تشبث به ييتس.

يمكننا القول: إن التحولَ في اتجاه ييتس منذ السنوات الأخيرة في القرن التاســع عشر وحتى فترة الحرب العالميــة الأولى يمثل حركـــة أكثر اتساعًا في الأدب الذي ظهر في تلك الفترة: أرغمت الكوارثُ السياسيةُ الكتّاب على الاهتمام والمشاركة، وهذه المشاركة تطلبت تجديدًا في الأساليب والصيغ. كان من الضروري البحثُ عن إيقاعاتٍ جديدةٍ في الكتابة للقبض على النبض الجديد للحياة والتعبير عنه. لم تصل قصائدُ ييتس إلى درجـــة المنشور السياسي، لكنْ – على العكس من ذلك – قد عكست المشاعرَ المتناقضـــة والملتبســـة لكاتبٍ يعيش أحداثَ تلك الفترة. لكن ما يميّز شعورنـــا بييتس كشاعرٍ هو الطريقـــة التي تؤدي بها التغييرات السياسية والاجتماعيــــة إلى إعـــادة النظر في علاقـــة الشعر بالحياة والأحداث الجارية. نجد مثل هذا التطور عند شعراء آخرين غير ييتس. إننا نستطيع أن نصف ييتس في فترة ما بعد الحرب باعتباره كاتبًا حداثيًا modernist. هذا يعني أنّ الأفكارَ والمفاهيم الرئيسية المتعلقة بالحيـــاة والفن قد تعرضت إلى الزعزعـــة نتيجة الأحداث المتلاحقة في الفترة بين عامي 1914 و 1918، حتى أنّ الكاتبَ أصبح لزامًا عليـــه أنّ يعيد النظرَ في العلاقـــة بين النشاط المتحضر للكتابة وما يبدو أنه سلوكٌ غير متحضر تأتي به الأحداثُ والأزمات.

مثل هذا الأمر المتعلق بإعادة النظر في العلاقـة بين فعل الكتابـــة والحياة يظهر بجلاء في قصيدةٍ مثل "الإبحـــار إلى بيزنطة" "Sailing to Byzantium". يبدو ييتس وقد أدار ظهره لأيرلندا. إنه يريد الفرار من عالمٍ يهرم فيه الناسُ و يموتون، فيتخيّل نفسه شاعرا للبلاط في بيزنطـــة، لذا سوف

يغني

لرجـال و سيدات بيزنطـة

لما كان، و ما هو كائنٌ، و ما سيكون. (٣٠ – ٣٢)

تبدو الفكرةُ موغلةً في التسامي أو المثالية، لكننا قد نقارنها بالسطور الأولى التي يفتتح ييتس بها القصيـدةَ التي تلمّـح إلى أيرلندا:

مساقط أسماك السلمون، البحارُ المزدحمة بأسماك الماكريل،

أسماك ولحم وطير – تغني طوال الصيف

كل ما يأتي إلى الحياة، يولد ويموت. (٤ – ٦)

يبدو واضحًا ذلك الشعور بزخم الحياة وحركتها المحمومـــة في السطور الأولى، والذي تعبّرُ عنه تلك الصور الشعريـــة المكثفـــة. لكنْ هنالك أيضًا شعورٌ بالتوتر في القصيدة بين كثافة هذه الحياة وتنوعهـــا والتماسك الذي كان يتمتع به النظامُ القديم. لقد أصبح مثل هذا الشعور بالتوتر سمةً من سمات الكتابة الحداثيـــة فيما بعد. إنّ مثل هذا النوع من الكتابـــة يسعى للبحث عن إمكانيـــة خلق نظام ما في قرن جديد يفتقر إلى النظام ويميل إلى الفوضى.

الفصـــل الرابـــع عشـــر
القرن العشـــرون:
فترة ما بين الحربين

تي. إس. إليوت

فيما يلي السطورُ الأولى من قصيـــدة "الأرض الخراب" The Waste Land للشاعر ت.س. إليـــوت T.S. Eliot:

إبريـــل أقسى الشهور، هو الذي يعيدُ

زهـــورَ الليلـــك إلى الحياة من الأرض الميّتـــة، ويمزجُ

الذكرياتِ بالرغبـــة، ويبعثُ

الحركـــةَ في الجـــذور الجافـــة بأمطـــار الربيـــع،

كنا نشعرُ بالدفء في الشتاء، وهو يُغطي

الأرضَ بالثلج الذي يبعثُ على النسيان، ويمنحُ

حياةً واهنـــةً بحفنةٍ من الدرنات المتيبسـة.

لقد باغتنـــا الصيفُ، وهو يأتي فوق بحيرة ستارن بيرجريس

بزخّـــة مطر؛ توقفنـــا إلى جوار الأعمـــدة،

ومشينا وقتَ طلوع الشمس، حتى وصلنـــا هوفجارتن،

ثم شربنـــا القهـــوةَ، وتسامرنا ساعةً.

لستُ روسية، بل من ليتوانيـــا، ألمانية بحق.

وعندما كنا أطفالاً، نقيم في منزل الآرشدوق،

ابن عمي، أخذني في نزهـةٍ على ذلاقـــةٍ،

ولأنني كنتُ مذعـــورة. قال لي: يا ماري

امسكي بقوة، ماري. وانحدرنا هابطين معًا.

إنكَ تشعرُ بالحريـــة وأنت في الجبال.

أقرأ وقتًا طويلاً من الليل، وفي الشتاء أشدُّ الرحالَ إلى الجنوب. (١ – ١٨)

إليوت شاعرٌ أمريكيَ، كما كان كاتبًا مسرحيا وناقدًا، عاش في إنجلترا مُنذ عـــام 1915. كان كتابه الشعريّ الأول *"برفروك وملاحظاتٌ أخرى"* *Prufrock and Other Observations* (1917)، ثم تلاه *"قصائـــد"*(1919) *Poems* و*"الأرض الخراب"* (1922) *The Waste Land*. يُظهر كتاباه *"قصائــد: 1909-1925"* (1925) *Poems 1909-25* و*"قصائد مجمّعـــة"* *Collected Poems* (1936) ميولاً دينيـــة واضحـة، وهو شعورٌ يدعمـــه ما جاء في كتابه *"الرباعيات الأربع"* (1943) *The Four Quartets*، كما كتب مسرحيتين هما *"جريمـــة قتل في الكاتدرائيـة"* (1935) *Murder in the Cathedral* و*"حفلة كوكتيل"* (1950) *The Cocktail Party*، من أهم أعمالـــه النقدية كتابُ *"الغابـــة المقدّسـة"* (1920) *The Sacred Wood*، الذي يكشف فيه عن آرائـــه في التراث الشعري. أصبح إليوت مواطنًا إنجليزيًا في سنة 1927، ومُنح جائزةَ نوبــــل في الآداب عام 1948.

من بين كل أعماله ظلّت *"الأرض الخراب"*، بما تحتوي عليه من أساليب فنيـــة جديدة تستولي على الاهتمام، نُشرت في سنة 1922، أي في العام نفسه الذي ظهرت فيـه روايـــة *"عوليس"* *Ulysses* لجيمس جويس James Joyce،

وهو العام الذي نحسبه الأهم بالنسبة لأدب الحداثـــة. من السهل أن نستنتج أن *"الأرض الخراب"* تعبّر عن مشاعر خيبـــة الأمل والإحبـــاط التي كانت سائدة بعد الحرب العالميــــة الأولى، لكنْ تبقى أجزاءٌ كثيرةٌ من القصيــــدة مثيرةً للالتباس والحيرة لم يألفها قرّاءُ الشعر من قبل، إنها قصيدةٌ طويلـــةٌ، مقسّمةٌ إلى ستة أقســام، لكلِ واحدٍ منها عنوانٌ محيّر وغامض منها "دفن الموتى" The Burial of the Dead و"لعبـــة الشطرنج" A Game of Chess على سبيل المثال. تميل القصائدُ الطويلة في الغالب إلى النزعـــة الحكائيـــة أو الروائيـــة، حيث يستطيع القارئ تتبع قصـــة ما، لكنّ *"الأرض الخراب"* لا تتبع هذه الآليـــة؛ فهي تتكون من فقراتٍ شعريـــةٍ لا تخضع للتسلسل الزمني أو لترتيب الأحداث. أما مضمونُ كل فقرة من هذه الفقرات، مثلما شاهدنا في السطور الافتتاحيـــة، قد يبدو مربكـــاً ومثيراً للالتباس، ربما بسبب غياب خط روائي متصل. كما تسير السطورُ كلّ في اتجـــاهٍ غير متوقع.

إذا دققنا النظر أكثر من ذلك، تتكشف أمامنا عدةُ أشياء، نستطيع، على سبيل المثال، أن نميّز حركـــة كليـــة تشبه رحلةً تحدث عبـــر أرضٍ جدبـــاء قاحلة لا زرع بها ولا ضرع، يبدو كأنَ الرحلـــة تسعى تبحثُ عن الماء في هذا اليباب القاتل، والماءُ هنا يرمز إلى التجدد الروحي والجسدي في آن. إنّ *"الأرض الخراب"* بدأت فصلاً جديدًا من الكتابة بأسلوبها الدراميّ مما يجعلها أكثر الأعمال إبداعًا وجسارةً لآلافٍ من السنوات. يمكن أن نصف *"الأرض الخراب"* بأنها رحلةٌ للبحث a quest، وهي في هذا تتشابه بقوة مع نصوصٍ أخرى ظهرت في بدايـــة القرن العشرين بدءًا من *"قلب الظلام"* لجوزيف كونراد، لم تظهر فكرةُ القيام برحلة للبحث مطلقًا في الروايات الواقعيـــة في القرن التاسع عشر، رغم أنّ هذا الشكل اعتمدت عليـــه أعمالٌ مهمـــة كثيرة منها، على سبيل المثال، *"ميدلمارش"* *Middlemarch* لجورج إليوت. كما استفاد توماس هاردي من هذا الأسلوب، رغم أنه في روايتيّ *"تيس"* و*"جودا الغامض"* جعل شخصياته تسيرُ في حركات دائرية لا

تفضي إلى شيء. أصبحت فكرةُ الرحلــــة أكثر شيوعا في الأدب مع بدايـــة القرن العشرين، كما هو الحال في روايات دي. إتش. لورانس حيث نشعر بوجود رغبــــة في البحث عن نظامٍ جديد قد يُولد من رحم الفوضى. تضاعف الشعورْ بفكرة البحث في شعر إليوت بمرور الوقت، ثمة إحساسٌ بضرورة البحث عن نوعِ من العزاء الروحي، عن منظومــةٍ جديدةٍ للقيم تتجاوز مشاعرَ الإحباط والخواء التي سادت المدنَ الأوربيـــة عقب الحرب العالميـــة الأولى.

ومع ذلك ينبئ ذلك بالكثير. تبدأ *"الأرض الخراب"* بالإشـــارة إلى إبريل باعتباره أقسى الشهور. عـــادةً ما ننظر إلى إبريل على أنه فصـــلُ الربيع، فصلُ التجدد والنضارة والنمـــاء. لكنّ إليوت ينظر إليه بشكلٍ مختلف. إنه شهرٌ قاس، كما أنَّ هناك شيئًا مخيفًا في علامات النمـــاء الموجودة، حيث يبرز الليلكُ منّ رحم "أرضٍ ميّتـــة". تطرحُ *"الأرض الخراب"* في الأساس فكـــرة إنتاج الحياة، والتجدد المستمر في نظام الطبيعـــة وتضع هذا على خلفيـــة عالم أصبح قاسيًا متحجرًا. ثمـــة موضوعٌ يخيّم على القصيـــدة برمتها— إنّ إليوت يواجـــه عالمًا محبطًا، لكن يبدو أنه بصدد البحث عن إشارات الأمل ورسائله في أرضٍ خراب. توحي الانتقالاتُ المباغتـــةُ التي لا تمضي في سلاسةٍ من صورةٍ إلى صورةٍ في الأبيات الافتتاحيـــة بأننا إزاء عالمٍ يفتقدُ للنظام، عالمٍ يعاني الفوضى والارتباك. إنّ هذه الطريقة في عرض الصور تعطي انطباعـــا بوجودِ متحركٍ لكنـــه بلا جذورٍ حقيقيـــة، بروحٍ متجولـــةٍ في أنحاء القارة الأوربيـــة. يعزز استخدامُ لغـــةٍ أخرى أجنبية مثل هذا الشعور. ليس من الضروري فهم المعنى لهذه الكلمات لنصل إلى نفس التأثير. إنه عالمٌ لم يعد فيه لشيءٍ معنى، إنّ هذا السطرَ بالتحديد يعنى أن إليوت قد يكون مهمومـــا بالنقاء العرقي "لستُ روسيةً، بل من ليتوانيـــا، ألمانيةً بحقٍ"، الأمر الذي حيّر القراءَ لوقتٍ طويل. في *"الأرض الخراب"* ثمـــة شعورٌ أنّ التدهور مرتبطٌ بالعرق، كما تستخدم القصيدةُ أوصافـــا عرقيـــةً لتخلق شعورًا بالفســـاد والدونية، كان لكثيرين من الكتاب

أفكارٌ مشابهـــــة في تلك الفترة، وهكذا يُعبّر إليوت عن مخاوف عصره ومشكلاته بطرحـــــه الأفكار والمشاعر السائدة حول انهيار المجتمع وسقوط القيم الغربيـــة.

تمثل المواقفُ السياسيةُ عند إليوت، شأنه شأن معظم الكتّاب الكبار في العصر الحديث، موضوعـــا معقدًا وملتبسًا لا نستطيع هنا الاقترابَ منه إلاّ في حدود ضيّقـــة. يكفي أن نقول إنه من المثير للدهشـــــة أنّ الكتّاب الحداثيين قد اتجهوا إلى الأفكار اليمينيـــــة في بحثهم عن النظام والاستقرار حيال خوفهم من الانهيار الذي يهدد حضارةً بأكملها. يتجلى هذا في الطريقـــــة التي تخلق بها قصيدة إليوت المفككـــــة صورةَ لعالمٍ يفتقر إلى التماسك والانسجام. يتضح التفككُ والتشظي في قصيدة *"الأرض الخراب"* في ثلاث طرق: أولاً لا ترتبط كل فقرة من فقراتها ارتباطـــــا وثيقًا بالفقرة السابقة لها؛ كما أنه بالانتقال من سطرٍ إلى سطر ننتقل من صورةٍ إلى صورة، وتبدو الصورُ كلهـــا مفككـــــة وغيرَ مترابطة. لنلق نظرة على بدايـــــة الجزء الثاني من القصيدة:

ما هي الجـــــذورُ التي تتماسك، ما هي الغصونُ التي تنمو

من هذه النفايات المتحجـــــرة؟ يا بن الإنســـــان،

إنك لا تستطيعُ أن تعرفَ، أو تخمّن، لأنك لا تعرف سوى

كومـــةٍ من الصُّور المهشّمة، حيث تضربُ الشمسُ،

ولا تعطي الشجرةُ الميّتـــــةُ ظلاً أو مأوى، كما لا يمنحُ صوتُ الجنادب شيئًا من الطمأنينـــــة. (١٩ – ٢٣).

تسود صورُ الفوضى والتشظي: إنه عالمٌ من القمامـــــة المتيبســـــة حيث لا شيءَ ينبتُ أو يُزهر. إننا إزاء عالمٍ من "الصور المهشّمة" المبعثرة، عالمٍ تكسر وتناثرت أجزاؤه. لكن عندما نربط صورًا مثل "الجذور" و"الغصون"، يبدو لنا أنّ إليوت يشيرُ إلى شيءٍ مفقود وهو الإشــــارات التي تدل على النمو والإزهـــار،

لكنَ بعضَ الصور تشي بما هو أكثر من ذلك، ربما تشير عبارة "ابن الإنسان" إلى الشخصية التوراتية حزقيال Ezekiel، وربما تشير إلى "ابن الله"، إذا كان الأمرُ كذلك، فقد أصبح واضحا أنّ إليوت يلمّح إلى الحاجة أو الرغبة إلى وجود البُعد الديني في التجربة.

ومن الأمور الأكثر وضوحًا أيضًا، هو الشعورُ بعالمٍ مؤلمٍ ومحيّر، نلمسُ ذلك، على سبيل المثال، في نقلة مفاجئة تبدو عصية على التفسير في حديثه عن السيدة سوزوسترس Madame Sosostris:

السيدة سوزوسترس ، العرّافة الشهيرة،

أصابتها نوبةٌ برد، ورغم ذلك،

فهي معروفة بأنها أحكمُ نساء أوربا،

إذ لديها حزمةٌ لا تُبارى من الورق. "ها هيّ"، قالت،

ورقتك: عليها صورةُ الملاّح الفينيقيّ الغريق. (٤٣ – ٤٧).

كما تضيف الصورُ الشعرية التي يحشدها إليوت شعورًا آخر بالطبيعة الرخيصة القذرة للحياة الحديثة. إنه المجتمعُ الذي يلجأ فيه الناسُ إلى العرّافين بدلاً من وضع ثقتهم في الله والدين. في نفس الوقت، فإنّ وجودَ الأوراق المستخدمة للتنبؤ بالمستقبل يؤكدُ من جديدٍ على الموضوع الرئيس للقصيدة، وهو البحث عن المعنى في الأرض الخراب، عالم الفراغ الهائل في فترة ما بعد الحرب.

ما نريدُ تأمله أيضًا هو الإحالات أو الإشارات الأدبية المتعددة التي تزدحمُ بها سطورُ القصيدة، حيث عمدَ إليوت على استعارة عدد من العبارات والكلمات من نصوصٍ أخرى؛ على سبيل المثال نجد أن إشارة إليوت إلى شهر إبريل في بداية القصيدة هو استدعاءٌ للسطر الأول من كتاب تشوسر "*حكايات*

كانتربري" Canterbury Tales، توحي مثل هذه الشظايا أو المقطوعات المتناثرة بما أصاب عالمُ ما بعد الحرب من تفكك وانهيار، لكنها ربما تريد أن تقول: كيف امتلك الكتَاب في الماضي شعورًا بالشمولية والتماسك، كان شعراءً وكُتّاب الماضي قادرين على إدراك نماذج واضحــــة في الحياة، وهذه فكرةٌ ليست بعيدة عن الحداثـــــة، فعادة ما يأخذ الكاتبْ في عصر الحداثـــة خطوةً إلى الوراء ليعرفَ كيف كانت العلاقـــــة بين النصوص الأدبيـــــة والأزمنــــــة التي صورتها، إنّ هذا يؤدي إلى نوعٍ من الوعي الذاتي باللغــــــة وبجميع مظاهر الكتابة في واقع الحال، وهذا هو، مرةً أخرى، من ملامح نصوص الحداثـــة، إنّ قصيدة *"الأرض الخراب"*، بتعمدها العبث في المنطق والديمومة الذين ألفنا وجودهما في النصوص الأدبيــــــة، إنما تجذب انتباهنـــــا بقوة إلى الطريقـــة التي تحاول بها النصوصُ التقليديـــة أن تجعل الحياة متماسكةً وذات معنى. إنّ كل كاتبٍ من كتّاب الحداثــــــة، بدرجةٍ ما، لا يثق في مضامين الكتابة.

بصفة عامة، تعبّر *"الأرض الخراب"* عن جو نفسيّ حزين ومعتم ســـاد فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، لكنها في الوقت نفسه تفاجؤنا بعددٍ من الصور الباعثـــة على الأمل:

في هذه الحفـــــرة النتنـــــة بين الجبـــال

وعلى ضوءِ القمرِ الواهنِ، يُغنّي العُشبُ

فوق القبور المنهـــــارة، حول الكنيسة،

الكنيسة الخاليــــــة هناك، التي لم تعد إلاّ بيتًا للريح.

ليس بها نوافــــذُ، وأبوابُها تتأرجحُ،

ليس بمقدور حُفنةٍ من العظــــــام اليابســــــة أن تؤذي أحــــــدًا.

ليس سوى ديكٍ واقفٍ على السقيفة

كوكو ريكو كوكو ريكو

في ومضـــة برق. ثم هبّت عاصفـــةٌ باردة

وأتت بالمطـــــر. (٣٨٥ – ٣٩٤)

إذْ تَظهرُ هذه السطورُ قريبة من نهاية القصيدة، نشعرُ بشيء من الراحـــة والطمأنينـــــة عندما يهبط المطر. لكنّ *"الأرض الخراب"* تظل قصيدة تكتفي بالتلميح بالأمل وليس بالتأكيد عليه، هنا يوجد مبنى الكنيســـــة التي تحمل دلالات واضحــــــة، لكنّ الأمور لا تزال غامضة. إننا، كقراء، نبحثُ عن أشياء نتشبث بها وسط كل هذا الخراب، نبحث عن أشياء قد تصلح في عالمٍ منهـــــار، لكنَ القصيدةَ لا تقدم أية إجابات، إنها، شأن كتابات الحداثـــــة، مهتمةٌ بدراســـــة البحث عن الحقيقـــــة الذي يقوم به الأدبُ ربما أكثر من اهتمامها بالحقيقـــــة نفسها.

جيمس جويـــــس

يرتبط مصطلحُ "الحداثـــة" modernism بالفنون الإبداعية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، ومنها على سبيل المثال، التكعيبيـــة Cubism في الفنون التشكيلية. أسس بابلوبيكاســـوPablo Picasso المذهبَ التكعيبي الذي يهدفُ إلى تقطيع أو تجزيء شكل الشيء والفصل بين الأجزاء حتى يتم اختزاله إلى أسطح مستويـــة ذات زوايا بسيطة، هذا يماثل الطريقـــةَ التي تحاولُ بها النصوصُ الأدبيـــة الحديثة على الانفصال عن الطرق القديمة للرؤيـــــة وجذب الانتباه إلى الآليــــــة التي بها يتمكن العملُ الفني من رؤيـــة وتقديم وتفسير ما يراه. كما أنّ المقارنـــة مع التكعيبيـــة تلفت الانتباه إلى أنّ الحداثـــــة هي حركـــةٌ عالميـــة تشمل جميعَ الفنون، وهي ترتبط ارتباطًا خاصـــًا بالحياة في المدن الحديثـــة الكبيرة.

رغم ذلك، تدور أحداث قصص جيمس جويس ورواياتــــه في مدينــة مهمــة صغيرة هي دبلن، حيث لازال الناسُ يعرفون بعضهــم. نشر جويس مجموعة قصصية بعنوان *"أهل دبلن"* *Dubliners* في سنة 1914، تبعتها روايـــة *"صورة لحياة الفنــان شابا"* (1916) *A Portrait of the Artist as a Young Man*، التي نشرها في حلقات إزرا باونــد في مجلة إيجويست (الأناني) *Egoist* ما بين عاميّ 1914 و1915. كما بدأ جويس في كتابـــة روايته *"عوليس"* *Ulysses* في عام 1914 أيضاً، التي ظهرت في حلقات في مجلة تصدر في نيويورك تُسمى *The Little Review* بين عاميّ 1918 و1920، حتى تم منعُها إثر قرارٍ من جماعــة محاربة الرذيلـــة The Society for the Suppression of Vice. لكنّ الروايــة مُنعت في بريطانيـــا وأمريكا أيضا. تسجل *"عوليس"* أفكارَ وتجاربَ شخصٍ يُدعى ليوبولــد بلوم Leopold Bloom، وهو مُروج إعلانات يهودي، وستيفين ديدالوس Stephen Dedalus ويعمل مدرّســـا، وهو أيضا الشخصية المحوريـــة في روايـــة *"صورة لحياة الفنــان شابا"*. تدور أحداث الروايـــة على مدى يوم واحــد في مدينـــة دبلن، تم ترتيبُ أحداث هذا اليوم في حياة بلوم لكي تماثل أسفار أوديسيوس Odysseus في ملحمة هوميروس الشهيرة. بعد *"عوليس"*، نشر جويس آخرَ رواياته *"يقظـــة فينيجـــان"* *Finnegan's Wake* في عام 1939.

أول ما يمكن قوله عن *"صورة لحياة الفنــان شابا"* أنها تشبه، من عدة أوجه، روايـــة *"أبنـــاء وعشّـــاق"* ل د.إتش. لورانس— فنان شـــاب محاصر في أسرته، وهو على خلافٍ دائمٍ مع أبيـــه، يحاول التحرر من هذا الوضع بإقامـــة علاقات مع النســـاء، ومع مرور الوقت وبعد أن ينضج الشابان، يتكون لكل منهما آراؤه الخاصـــة مما يزعج الآخرين ويغضبهم. وفي النهاية، يهرب الشابان، ستيفن إلى أيرلندا، وبول موريـــل يغادر بلدته الأصليـــة ويذهب للعيش في المدينـــة. لكن إذا كانت ثمـــة أوجه عديدة للتشابه بين الروايتين، فهناك أيضًا

نقاطٌ كثيرةٌ تجعلهمــــا تقفان على طرفيَ النقيض. أولاً، هناك الطريقــــة الاستثنائيـــة التي كُتبت بها *"صورة لحياة الفنــان شابا"*. والحقيقة أنَ أسلوب *"أبنـــاء وعشّـــاق"* لا يقل إبداعًا وابتكارًا عن أسلوب جويس في *"صورة لحياة الفنـــان شابا"*، لكنَ الأخيـــرة روايـــــة غريبـــــة وفريدة.

منذ البدايـــــة، يؤكدُ جويس على ابتعـــاد روايتـــــه عن المفاهيم السردية والأساليب الفنيـــة التي ســـادت القرن التاسع عشر:

ذات يومٍ ويا لـــــه من يومٍ جميل كانت هناك بقرةٌ تسيرُ في الطريق وهذه البقرة التي كانت تسير في الطريق قابلت ولدًا لطيفـــا يُدعى تاكو tuckoo. . . .

حكى له أبوه تلك القصـــة: كان أبوه ينظر إليـــــه من خلال نظارةٍ: كان له وجـــه مليءٌ بالشعر.

(. . .)

أوه، الوردةُ البريّـــــةُ تتفتح

على الأرض الخضراء الصغيرة.

غنى تلك الأغنيــــة. تلك كانت أغنيته:

....

عندما بلت في فرشك، كان دافئًا في البداية ثم أصبحَ باردًا. وضعت أمـــــه ملاءةً لها رائحـــــةٌ غريبـــة.

كانت لأمه رائحـــةٌ أفضل من رائحة أبيه. كانتَ تعزف على البيانو رقصــــةَ البحّار لكي تجعله يرقص.

يدور هذا الجزءُ حول ذكريات طفل، حيث شاهد أولاً "بقرةً؛ ثم ظهر أبوه وأمـــه. تُظهر الروايـــةُ الطريقة التي يبدأ الطفل بها إدراك هويته، وعلاقته

بالآخرين. كما أنّ استخدام جويس لعلامات الترقيم تكشف عن الطريقـــة التي يتم بها تنظيم المجتمع وترتيبه. ليس ثمّ علاماتٌ للترقيم في الفقرة الأولى، لكنَ جويس يستعمل الترقيمَ بعد ذلك، الأمر الذي يزدادُ تعقيدا بمرور الوقت. يبدو الأمر كأنه لا يوجد في البدايـــة إلاّ كلمات منفردة، مثل كلمة "بقرةٌ"، ثم خيوطٌ من الكلمات، لكننا كلما اكتسبنا اللغـــة نعرف أكثر عن أساليب تنظيمها، خاصـــة في صيغتها المكتوبـة، وهذا ما يساعدنا على تنظيم تجاربنا وترتيبها. وباستمرار المقدمـــة في التقدم، يقابلُ الطفلُ أشكالاً إضافيـــة للتنظيم نعتمد عليها في حياتنا، بما في ذلك السياسة والدين. مع نهايـــة الصفحة الأولى، يبدو واضحًا أنّ جويس، رغم أنّ الانطباعَ الأول ينطوي على الالتباس والحيرة، يضع للمناقشة أمورًا مثل الأسرة، والأنظمة السياسية والدينيـــة التي تحيط بستيفين؛ كما أنّ الاستخدامَ الواعي للغـــة يجبرنا على التفكير في الطرق التي تساعدنا بها اللغـــة وقوالب الرواية على صياغة العالم.

تتجلى نقطة قوالب الروايـــة في الطريقة التي يؤسس بها التسلسلَ الأولي قالبًا للرواية، إنّ ستيفين محاصرٌ في موقفٍ لا يحبه، ويتحدى من هم في السلطة، يشعر بالبهجـــة، لكنه يُعاقب على جرأته ووقاحته، يتكرر هذا القالبُ أو النموذج في أحداث صغيرة. في مرحلةٍ ما، كان ستيفين يجلس في حصـــة رياضيات في المدرســـة، قسِّمَ الفصل إلى فريقين: يورك ولانكستر. لا يحب ستيفين هذا الجو التنافسي، لكن ما هو أسوأ هو أنَ تاريخًا لدولةٍ أخرى، إنجلترا، يُفرض على هؤلاء التلاميذ الأيرلنديين. يسرح بخياله، ويغرق في حلمٍ من أحلام اليقظـــة حيث يتخيّـل أرضًا سحريـــة تنمو بها زهرة خضراء، لكنّ حلمه يُقطع، ويجد نفســـه مرة أخرى في هذا العالم الواقعي البغيض. عادة ما يتكرر جنوح ستيفين لعالم الأحلام والخيال، كما لو كان يهرب من عالم الواقع إلى عالم الفن، لكنه إذا أراد أن يصيب أي نجاحٍ في الفن عليـــه أن يتورط في أمور هذا العالم اليوميّ، لأنّ الفن لا ينتجه الهروب من الواقع.

هناك (نموذج) مشابه يحدث عندما يصادف ستيفين إحدى العاهرات في نهاية الفصل الأول:

مررت يدها المصلصلة عبر شعره، ونادته أيها الوغدُ الصغير.

– أعطني قبلـــة، قالت.

لم تنثن شفتاه لتقبيلها. كان لابد أن يُمسك بحزمٍ بين ذراعيها، ليهدأ بطيئًا، بطيئًا، بطيئًا. بين ذراعيها شعر أنــــه قد أصبح فجأة قويا وجسورا وواثقا من نفســـــه. لكنّ شفتيه لم تطاوعاه لتقبيلها.

لقد نجح ستيفين في الهروب من المناخ الديني القمعي في دبلن، لكنّ هذا اللقاء فكاهيٌّ أيضًا. يبدو كأن ستيفين يضفي شيئًا من الرومانسية على اللقاء لكنه لا يستطيع التفاعل الجسدي. بدلا من أن يحاول تجاوز مشاعر التوتر الجنسي، يسعى ببساطة إلى العثور على الطمأنينـــــة في الخطاب الرومانسي الذي يتجلى في أفكاره الخيالية الرومانسية. يبدو كأنه، رغم روحه المتمردة، يلجأ إلى الأنظمـــــة القديمة، يتجلى هذا بوضوح مرة أخرى، بعد قليلٍ من لقائه بفتاة الليل، عندما يقبلُ الأمانَ الذي يوفره الإيمان الديني حتى لو كان لفترةٍ وجيزة.

في *"عوليس"*، مثلما في *"صورة لحياة الفنـــان شابا"*، تأخذ خطوة للخلف لكي تراجع ليس فقط الحياة ولكن أيضا الدورَ الذي تلعبــــه اللغـــة والكتابة على الطريقة التي نشكل وننظم بها تصوراتنا حول التجارب. هنالك إمكانيـــــة، رغم كل شيء، أن نقرأ *"صورة لحياة الفنـــان شابا"* ونستمتع بها دون الاهتمام بالمظاهر التي تجعل منها روايـــة حداثية، قد يدفعنا هذا إلى تجاهل الكثير من ملامح الرواية، لكن سيكون من الممكن قراءتها باعتبارها روايـــــة تربويـــــة تقليدية تدور حول تطور حياة شاب، لكن ليس من الممكن قراءة *"عوليس"* على هذا النحو، لأنه من البدايـــة يبدو واضحا أن شكلها أكبر من مضمون أي رواية تقليدية. تأمل السطورَ الأولى من فصل "صفارات الإنذار" "Sirens:.

اللون البرنزي الممزوج بالأصفر الذهبي، وقع حوافر الخيول ... رقائقَ الحجارة، التقاط الرقائق من الأظافر الصخرية، رقائق.

إنّ *"عوليس"* تجذب الانتباه ليس فقط إلى الحياة، وإنما إلى فكرة الكتابـــة نفسها، الأمر الذي يفوق رواية *"صورة لحياة الفنـــان شابا"*.

يتجلى هذا في النسيج اللغوي للرواية، وأيضا في الاستخدام الكلي للتماثل بين نص جويس وملحمة الأوديسا لهوميروس، لقد حقق جويس الكثيرَ من مثل هذا التماثل أو التوازي، لكنْ لنا أن نسأل هل ثمـــة حقا أية أوجه للتشابه بين الأحداث التي تقع في ملحمة هوميروس وتلك التي تحدث في حياة الشخصيات في رواية جويس؟ أم هل بيسر يمكن أن نفرض أي إطار روائي على تجارب تبدو تافهة وبلا مغزى؟ يمتد هذا إلى الطريقة التي يلتقي فيها بلوم وستيفين، ويقيمان علاقة على مدار الرواية. هل هو لقاء مهم لأب وابنه، كما هو الحال في الأوديسا، حيث يعثر ستيفين على بديل لأبيـــه الذي خذله؟ أم هل فكرة التصالح بين الأب والابن، ومعها فكرةَ استعادة التماسك والتواصل ليست سوى فكرة أدبيـــة مبتذلة؟ كما تبرز أسئلةٌ أخرى حول الطريقة التي تنتهي بها الروايـــــة والرجلين معا، ثم يلي ذلك فصلٌ هو مونولوج طويل تدلي به موللي Molly ، زوجـــة بلوم. يبدو أن البناءَ الروائي قد اكتمـــل بلقاء الرجلين، لهذا تبدو موللي كما لو كانت خارج السياق المحكم للرواية. ثمـــة سخرية من الذات في موقف جويس هنا؛ لقد أسسَ جويس – بطريقة ذكورية– نموذجا مفصّلا، بدت فيه جميعُ العلاقات واضحة بين شخصياته وشخصيات هوميروس، لكن بقي عليه أن يعترف أنّ المرأة لا تحتل مكانًا داخل هذا الإطـــــار الذي أسسه حيث لم يبق ما يُقال في القصة. إننا كقراء غيرُ معنيين فقط بتفاصيل حياة الشخصيات الموجودة في القصـــــة؛ وإنّ أي معنى نستخلصه من النص لا يعتمـــد على الصورة المباشرة للحياة. بدلاً من ذلك، علينا أن نواجــــه أسئلة أكثر تجريدا عن كيف نكون شعورًا بالحياة من خلال القصة.

في وقتٍ ما في رواية *"عوليس"*، تحديدًا في فصلٍ بعنوان "الزعيمْ Nestor"، يطرحُ ستيفين – الذي يعمل مدرّسًا – الأحجية التالية:

––هذه هي الأحجية التي قالها ستيفين:

صاح الديكْ

زرقاءَ كانت السماءْ:

الأجراسْ في السماء

كانت تدق الحادية عشرة.

حان الوقت الذي يجب أن تذهب فيه الروحُ البائسة

إلى السماء.

– ما هذا؟

– ماذا، يا سيدي؟

– مرة أخرى، يا سيدي. لم نسمع.

اتسعت عيونُهم عندما كُررت السطور. بعد هنيهة صمت، قال كوشرين:

– ما هو ذلك الشيء، يا سيدي؟ إننا نستسلم.

قال ستيفين وهو يحكُ رقبته:

– إنه الغرابُ يدفنُ جدتَه تحت شجرة.

تشبه هذا الأحجية – بدرجةٍ ما – النصوص الأدبية التقليدية: ثمة مفاتيح مطروحة، وعلى القارئ أن يربط هذه المفاتيح معًا لكي يصل إلى حلٍ اللغز، في الرواية الواقعية – على سبيل المثال– نقيّم جميع التفاصيل الصغيرة التي تُقدم لنا عن الأفراد والمجتمع الذي يعيشون فيه، وعلى أساس الأدلة التي

جمعناهـــا نصل إلى تفسيرٍ ما للأحداث، لكنها عمليـــة مزيّفة، وروايـــة *"عوليس"*، كما في الأحجيـــة، تفضحُ عبثيـــةَ الفكرة، فكرة وجود سلسلة من المفاتيح التي تقود إلى حلّ اللغز. قد يشعر البعضُ ببعض التحفظات لأنّ نصا مثل *"عوليس"* يأبى أن يمنحهم أي قدرٍ من الإشباع لأنه لا يقدم لهم ما تقدمه لهم الرواياتُ التقليديـــة. لكننا قد نرد قائلين بأنَ الروايـــة كان يجب أن تكون على هذا النحو في هذا الوقت، كان عليها أن تلوّح للقارئ بإمكانيـــة وجود المعنى لكنها تصيبه بالإحباط في سعيه لإدراك هذا المعنى. إنّ هذا يشبه أوروبا بعد الحرب العالميـــة الأولى؛ لم تنهار البنى والمؤسساتُ القديمـــة فقط وتتفكك، وإنمـــا قد أصبح العالمُ نفســـه أكثر تشابكا وتعقيدا وفوضى لدرجةٍ جعلته عصيًا على الفهم، وفي الوقت نفسه، فإنـــه من الواضح أنَ الكتّـــاب الحداثيين مثل جويس أرادوا – متعمدين – البحث عن طرقٍ جديـــدةٍ للكتابـــة لكي يثيروا الشكوك حول ما أصبح مألوفا وراسخا ورصينـــا. يبدو أن كلمات إزرا باونـــد "اجعله جديداً Make it new" تلخص تلك الرغبـــة في التجريب والمغامرة، وفي محاولـــة إعادة صنع العالم من خلال إعـــادة تصويره وإنتاجه.

فيرجينيـــا وولـــف

دأبت رواياتُ القرن التاسع عشر على استخدام أسماء الشخصيات كعناوين لها مثلما هو الحال في *"ديفيد كوبرفيلد" David Copperfield*، و*"جان إيـــر" Jane Eyre* و*"آدم بيـــد" Adam Bede* على سبيل المثال، إنها ظاهرةٌ شديدةُ الوضوح حتى أننا لا نتوقف عن التفكير فيها، لكنها تؤكد على أهميـــة الفـــرد وهويتـــه. على النقيض من ذلك، تستعمل بعضُ الرواياتُ الحداثيـــة عناوينَ مجازيـــة metaphoric titles، مثل *"قوس قزح" The Rainbow* للورانس و*"إلى المنارة" To the Lighthouse* لفرجينيـــا وولف. لم يأت هذا التغيّرُ بمحض الصدفـــة، إنّ ما تشير إليه مثل هذه العناوين الاستعاريـــة، التي عادةً ما تكون صورا للظلام

والضوء، هي طريقة جديدةٌ للبحث عن الحقيقــة. لكنَ القضية الأهم هو أن الحداثـــــة لم تعد راغبـــة في التأكيد على الإجابـــة أو الحل ولكن على عمليـــة البحث نفسها. في الفترة التي أعقبت الحرب العالميـــة الأولى، كان هناك شعورٌ أنَ أوربا تحاول لملمـــة أشلائها، والتقاط أنفاسها بعد الكارثـــة، كما أنها كانت تحاولُ، دون تحقيق نجاحٍ كبير، العثورَ على اتجــاهٍ جديد.

إذا تأملنا روايات فيرجينيــا وولــف – على سبيل المثال – نستطيع أن نلمس أن هناك شعورًا بالبحث عن أسلوبٍ جديـــدٍ لتصوير العالم، طريقة جديدة في التفكير في الناس وتجاربهم. وُلدت وولف نفسها في أسرةٍ مهتمـــة بالأدب؛ لذا ارتبطت بجماعـــة بلومزبيري Bloomsbury Group، وهي مجموعةٌ من الأصدقاء من الفنانين والمثقفين كانوا يلتقون في البيت الذي كانت تعيش فيه مع شقيقتها في لندن، ميدانْ جوردون، بلومزبيري. كانت الجماعـــة تضم – من بين آخرين – الروائي إي .إم. فورستر E.M. Forster، وليونارد وولف Leonard Woolf الذي كان يُفترض أن يصبح زوجَهـــا. أسس الاثنان معًا دار هوجارث للنشر Hogarth Press تهدف إلى نشر الأعمال ذات النزعـــة التجريبيـــــة مثل قصائد إليوت المبكرة وكذلك *"الأرض الخراب"*، وكذلك كتابات وولف نفسها. كانت روايتها الأولى *"الرحلـــة إلى الخارج"* (1915) *The Voyage Out*، وتلتها *"الليـــــل والنهـــار"* (1919) *Night and Day*، كلاهما من الأعمال الواقعيـــــة. لكنْ مع روايتها التاليـــــة *"غرفـــــة يعقوب"* (1922) *Jacob's Room*، وهو العام نفسه الذي ظهرت فيه روايـــة جويس *"عوليس"*، ابتعدت عن التقاليـــــد الواقعيـــة ودعمت موقفها ككاتبةٍ رائدة في الحداثـــــة. يتجلى هذا في رواياتها "السيدة دالاوي" *Mrs. Dalloway* (1925)، و*"إلى المنارة"* (1927) *"To the Lighthouse"* و*"الأمواج"* *The Waves* (1931). كم أنها أكدت على مكانتها في روايات مثل *"أورلانــــــدو"* *Orlando* (1928)، وهي سيرة ذاتية خيالية للشاعر فيتا ساكفيل – ويست Vita Sackville –West، وروايتها الأخيرة *"بين الفصول"* (1941) *Between the Acts*. أقدمت "وولف" على الانتحار بعد أن أصيبت بمرضٍ عقليّ في العام نفسه.

تحكي روايــــة *"الرحلـــة إلى الخارج"* قصة الرحلة التي تقوم بها راشيل فينريسRachel Vinrace إلى جنوب أمريكـــا على متن سفينة أبيها، وخطبتها هناك إلى تيرينس هيويت Terence Hewet، وموتها بعد إصابتها بالحمى. تعد الروايـــــة – من عدة أوجه – إعـــادة كتابــــة للروايات النثريـــة السابقة، خاصــــةً تلك المتعلقـــــة بالرحلات والأسفار مثل *"قلب الظـــــلام"* لجوزيف كونراد. لكن ثمـــــة اختلاف— فالمســـــافر هذه المرة امـــرأة، كما أنه على الرغم من أنّ الرواية تحتوي قصصًا للحب الرومانسي والزواج، فإنها تؤكدُ علىً التعقيدات والتداخلات في العلاقـــــة التي تمر بها راشيل. من هذا المنظور، يمكن اعتبـــارُ الروايـــة حول الرحلـــــة إلى مرحلة النضج الأنثوي والجنسي، رحلة تماثل، من بعض الأوجه، الدراسة التي قام بها لورانس في رواياته للقضايا الجنسية في مجتمعٍ أبويّ أو ذكوريّ. وكما هو الحال في روايات القرن العشرين، فإنّ الرحلـــــة إلى "الخارجً" هي أيضـــــاً رحلة إلى "الداخـــــلً"، داخل أعماق العقل، وهو البحث الذي تقوم به وولف في جميع أعمالها.

إنّ ما كانت تسعى إليه وولف – في الحقيقــــــة – كان تقـــديم شـــعورٍ أكثـــر عمقًا ووعيـــــاً بالهوية مما كان مطروحًا في الروايات التقليديــــــــة. فـــي مقالــــةٍ شهيرةٍ لها بعنوان "السيد بينيت والسيدة بـــراونً" "Mr. Bennett and Mrs. Brown"، هاجمت وولف الأسلوبَ غيرَ الناضج الذي استخدمه آرنولـــد بينيــت فـــي رســـمه للشخصيات، وطالبت بــضرورة الاهتمـــــام بعـــالم الـــوعي والمـــشاعر الداخليـــة internal consciousness، أي بالتجربــــــة الداخلية للبشر. لتحقيق ذلـــك، تخلّـــت وولف عن الأسلوب الواقعيّ الذي انتهجتـــــه في *"الرحلـــة إلى الخــــارجً"* مفـــضلةً أسلوبا فنيًا أكثر مرونـــةً وانسيابًا، أسلوبًا يقترب من الشعر أكثر من اقترابه للنثـــر. عــــــادةً مـــن يُـــشــــار إلـــى ذلـــك الأســـلوب بتيـــــــار الـــوعي stream of consciousness، وهو أسلوبٌ استخدمه أيضـــاً جيمس جويس فـــي *"عـــوليس"* وإن كان مستوحىَ من روايـــــة *"رحلـــــة الحــــــج" Pilgrimage* الطويلة لـــدوروثي

ريتشاردسن Dorothy Richardson فـي عـام 1915. مثـل وولـف، تستكـشف ريتشاردسن التجربـة الذاتيـة لبطلتها. وليس من قبيل المـصادفـة أنَ كلتـا الروائيتين استخدمتا أسلوبَ "تيار الوعي" في أعمالٍ مهمومـة بـشئون النـسـاء، كلتاهما مهتمتان بتعقيدات العلاقـات الشخـصية وبتقـديمها بكثيـرٍ مـن الـصدق والشفافيـة في أعمال روائية، لكنَ الأهم من ذلك، أنهما مهمومتان بموقف المرأة، وحقوقها ومكانتها في الحياة السياسية والاجتماعيـة، وبهويتها الحافلة بالتعقيدات.

يمكن أن تلمس كثيرا من هذا في روايـة *"إلى المنارة"*، التي تدور حول عائلـة رامساي Ramsay. تقع الأحداث في البيت المخصص لقضاء العطلات للعائلة، يلقي الجزءُ الأول المعنون "النافـذة" "The Window" الضوءَ على الأفكار التي تدور في ذهن السيدة رامساي وهي جالسـةٌ إلى جوار النافذة مع ابنهـا جيمس، في الخارج هناك منارة تضيء في العتمـة بنفس الطريقـة التي تضيء السيدةُ رامساي الحياة الخيالية لأسرتها، أما الجزءُ الأوسط في الروايـة وعنوانه "الوقتُ يمر" "Time Passes"، فيغطي سنواتِ الحرب من 1914 إلى 1918، بينما يكون البيتُ خاويا، كما يغطي موتَ السيدة رامساي. في الجزء الأخير، يزور السيد رامساي الفنار بصحبة ابنـه جيمس، ويحاولان التصالح بعد شجار وقع من قبل، في الوقت نفسه، تستكمل ليلي بريسكوKLily Briscoe وهي رسَامة صديقة للسيدة رامساي، لوحتها عن البيت وهي تستمد إلهامها من السيدة رامساي، تستغني الروايـة عن الحبكـة التقليدية، وتدور، بدلاً من ذلك، حول الرموز والمعاني التي تنطوي عليها المنارة واللوحـة. لكنْ ما يثيرُ اهتمامنا هو الطريقة التي تصور بها وولف الجو النفسي والشعوري لكل لحظـة، وهنا في الجزء الخامس من الكتاب، تستغرق السيدة رامساي في التفكير في بيتها وأطفالهـا:

في لحظـةٍ معيّنـة، فكرت، إنَ البيتَ سيصبح قذرًا، وأنه لابد من فعل شيء. لو فقط تعلموا أن ينظفوا أقدامهم وألاّ يُحضروا الشاطئ معهم إلى البيت –

سيكون ذلك إنجازًا حقيقيًا. السراطين، فقط لن تسمح إلاّ بدخول السراطين، إذا أراد أندرو فعلا تشريحها، أو إذا أراد جاسبار أن يصنع حساء من أعشاب البحر، لا يستطيع المرءُ أن يمنع ذلك؛ ولا يستطيعُ أن يمنع أيضًا الأشياء التي تجلبها روز: أصداف، وأعواد قصب، وصخور صغيرة؛ لأنّهم موهوبون، أطفالُها، لكن كلٌ بطريقته، والنتيجة أنهم، تأوهت، ملئوا الغرفة بأكملها من الأرض إلى السقف، بينما كانت تمسك الجوربَ في مواجهة قدم جيمس، إنّ الأشياءَ تزداد قذارة صيفا بعد صيف.

إنها لحظاتٌ عاديةٌ تؤكد دورَ السيدة رامساي كزوجةٍ وأم، لكنْ ثمة تكديسٌ للتفاصيل يجعلنا نتوقف ونتساءل حول طبيعة الرواية وعن كيف نقرأ مثل هذه المشاهد العائلية. ومما يعقد الموقفَ أنّ هناك انتقالاتٍ بارعة بين الحاضر، والماضي والمستقبل، كما تشير القطعةُ التي أوردناها إلى الحرب القادمة بأنّ "الأشياءَ تزداد قذارةً". أو لعلها حياة العائلة هي التي أصبحت قذرة، إن وولف تنتقد الأسرة، بما تحمله من معتقدات حول النوع، وعادات يومية فجة.

ما قيل هنا حتى الآن قد يعطي انطباعًا بأن فريجينيا وولف، ككاتبةٍ حداثيةٍ مهمة، لا تفعل شيئًا سوى ترديد الإجراءات الرسمية والقضايا السياسية والاجتماعية التي تناولها كتّاب آخرون سلطنا الضوءَ عليهم. لكن هذا فقط نصف القصة. إنّ أهمية وولف الفريدة تكمن في اعترافها بأنّ الأساطير والمؤسسات التقليدية قد استثنت النساء؛ لقد أقصيت النساءُ من المجتمع ومنعت من التعبير عن ذاتها والتحدث بصوتها، لذلك يجب النظر إلى كتاباتها، الروايات والمقالات، باعتبارها انتقادًا حادًا لعزل المرأة وحرمانها من الاستقلال المالي والتعليم. هذا هو الموضوعُ الرئيس في *"غرفة تخص المرء وحده"* *A Room of One's Own* (1929)، حيث تقوم بتحليل شخصية "المرأة" في كلٍ من النصوص التي كتبها رجال، وتلك التي كتبتها نساء، وحيث تسلط الضوءَ على القضية الأوسع وهي الاضطهاد الفكري الذي يُمارس ضد المرأة. ولكي تواجه من يقول: إنه "لم يكن هناك مطلقا كاتبةٌ تصل إلى مقام

شكسبير"، اخترعت أختـا للـشاعر الكبيـر وأسـمتها جوديـث شكـسبير Judith Shakespeare، وبيّنت كيف أنّ المجتمـع قد دمرها، إنها خطوة جريئـة من جانب وولف لكي تتصدى للطغيان الذي يمارسه الرجلُ في المجتمع. إذا كانت روايتها "*إلـى المنارة*" هي أهم أعمالها، فإنّ "*غرفة تخص المرء وحده*" هي أهم ما أسهمت به لتغييـر المفاهيم التي نعيش بها ونفكر بها اليوم.

إنّ هذا من شأنه أن يغيّر الطريقة التي ننظر بها إلى الماضي ونفسره. لقد سلطنا الضوءَ في هذا الفصل على النظرة العامـة للحداثـة، بإليوت وجويس كلاعبين أساسيين، بينما جاءت وولف في مرتبةٍ تالية. لكن في حركة كالحداثة، التي تعيد النظرَ في النظام الموروث للأشياء، هنالك، مثلما كان في العصر الرومانتيكي، فرصٌ متاحـة لعددٍ متنوع من الأصوات المختلفة التي تحاول إثبات وجودها. سيكون من الممكن أن نقوم بدراسةٍ للحداثة في الأدب لا تركز على الكاتبين الرئيسيين؛ ولن تهتم مثل هذه الدراسـة فقط بالكاتبات المتعددات، لكنه سوف يحتاج أن يتحدى المفهوم الانعزالي (داخل الجزيرة البريطانية) في التركيز فقط على الأدب الإنجليزي (وهو المصطلح الذي أصبح عرضةً للنقاش إذا ما اعترفنا أنّ إليوت وجويس هما كاتبان أمريكي وأيرلندي). إنّ الدراسة المكتملة للحداثـة في الأدب، التي تسعى إلى إعـادة قراءة الماضي، سوف تحتاج إلى الاهتمام بكتّـاب مثل الكاتبة الأمريكية إتش.دي (هيلدا دوليتيل) H.D. (Hilda Doolittle)، وجرترود ستاين Gertrude Stein (كاتبة السيَر الذاتية والمقالات والشاعرة الأمريكية، خاصة كتابها "*أزرار رقيقة*" *Tender Buttons* الذي صدر عام 1914 وظهر فيه تأثيرُ التكعيبية)، ودوروثي ريتشارد سن Dorothy Richardson (الكاتبة الإنجليزية ذات السلسلة المكوّنـة من ثلاث عشرة رواية بعنوان "رحلة الحجّ" Pilgrimage وأولها كانت رواية "*أسطح مدبّبـة*" *Pointed Roofs* التي نُشرت في عام 1913)، وجونـا بارنز Djuna Barnes (الكاتبة الأمريكية صاحبـة "*الغابـة الليلية*" *Nightwood* التي نُشرت في سنة 1936

وتدور حول الحياة البوهيمية في أوروبا أثناء سنوات الحرب، وهارييت مونرو Harriet Monroe (الشاعرة والناقدة الأمريكية). من المهم التنويه بأنّ عددا من هؤلاء الكاتبات كان من أمريكـــا واستقر في أوروبا، كما هو الحال مع ت. إس. إليوت. كانت أصوات خارجيـــة. ما يتضح من هذه القائمـــة ليس فقط أنه سيكون من الممكن أن نقرأ ونفسر حركة الحداثـــة من مناظير مختلفـــة، لكن أيضا أنّ النقاد والدارسين الأمريكيين قد يكون لهم نقاطٌ مرجعيـــة مختلفة عندما يكونون رؤيـــةً فيما يتعلق بالحداثة. أكثر ما ظهر أمامنا حتى هذه اللحظة، هو أن تفسير الأدب يعتمد – إلى حد كبير – على الموقف الذي ننطلق منه نحو هذا التفسير، وفي وسعنا أن نؤكد في شيء من اليسر أن هذه النتيجة هو ما تعنيه الحداثة أكثر ما تعنيه، فهي– في أوضح معانيها – تزيد من وعينا بأنفسنا، وبالطريقة التي ننظر بها إلى أمور هذا العالم، ونحن نسعى إلى تغييره.

ثلاثينيات القرن العشـــرين

لم تتورط بريطانيـــا في حربٍ كبيرةٍ لمدة تصل إلى مائـــة عام منذ هزيمـــة نابليون في وترلوفي سنـــة 1815 وحتى اندلاع الحرب العالميـــة الأولى في سنة 1914. كانت قصـــةً مختلفة تماما تلك التي وقعت في النصف الأول من القرن العشرين؛ لم يمض إلاّ إحدى وعشرون سنةً على نهاية الحرب العالمية الأولى حتى بدأت الحربُ العالميـــة الثانية في عام 1939. عادة ما تعقب الحربَ فترةُ ركودٍ اقتصاديّ، مع وجود عدد ضخم ممن يبحثون عن وظائف، لكنّ دول أوروبا الغربيـــة، بوجه عام، قد أظهرت قوةَ عظيمـــةً مكنتها دائما من استرداد عافيتها بعد كل نزاع. لكن لم يكن الحالُ كذلك في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين. لقد واجهت بريطانيـــا الإضراب العام General Strike في عام 1926، كما شهدت سنةُ 1929 الانهيارَ المالي المدويّ في وول ستريت Wall Street Crash، وبدايـــة الكساد العظيم the Great Depression. تم انتخاب

الحكومـــــة الثانيــــة لحزب العمـــال في بريطانيا وعلى رأسها رامساي ماكدونالد Ramsay MacDonald رئيسًا للوزراء وذلك في عام 1929، لكنْ في 1931 شكلت حكومـــــةٌ وطنيـــة تحت زعامة ماكدونالـــد (وكانت تلك حكومـــة ائتلافية فرضتها ظروفُ الأزمة). عُيِّن هتلــــر مستشارًا لألمانيـــا في سنة 1933، وبدأ ستالين Stalin عملية التخلص من أعدائه في الاتحاد السوفييتي، بينما شهد عـــامُ 1936 اندلاع الحرب الأهليـــــة الإسبانية. في عام 1938، وهو عام أزمــــة ميونيخ، وافق رئيسُ الوزراء نيفيل تشامبرلين Neville Chamberlain على مطالب هتلر المتعلقـــــة بأراضي تشيكوسلوفاكيا، لكن في سنة 1939، بعد الغزو الألمـــاني لبولندا، أعلنت بريطانيا الحربَ على ألمانيـــا، واستمرت الحربُ العالميـــــة الثانيــــة حتى 1945.

على هذه الخلفيـــــة من القلاقل السياسية، والاجتماعية والاقتصاديـــة نريدُ أن نقيّم الأدبَ الذي ظهر في تلك الفترة، خاصة ذلك الجيل من الكتّـــاب الذين ظهروا بعد إليوت، وجويس، ووولف. من الأسماء المهمـــة التي ارتبطت بالثلاثينيات دبليو.إتش. أودين W.H. Auden (بكتابيه *"قصائـــــد" Poems* في عام 1930، و*"أنظر أيها الغريب" Look, Stranger!* في 1936)، وإيفيلين وو Evelyn Waugh (*"أجســـــادٌ كريهة" Vile Bodies* في عام 1930، و*"حفنةٌ من تراب" A Handful of Dust* في عام 1934)، ونويل كاوارد Noel Coward (*"حيوات خاصـــة" Private Lives* في سنة 1930)، وهنري جرين Henry Green (*"العيش" Living* في عام 1929)، وألدوس هاكسلي Aldous Huxley (*"عالَم جديدٌ شجاع" Brave New World* في سنة 1932)، وجورج أورويل George Orwell (*"الأسفل والخارج في باريس ولندن" Down and Out in Paris and London* في سنة 1933)، وكريستوفر إيشروود Christopher Isherwood (*"السيد نوريس يُغيّـــر القطارات" Mr. Norris Changes Trains* في سنة 1935، و*"وداعاً برلين" Goodbye to Berlin* في سنة 1939). كما شهدت تلك الحقبـــــة أيضًا

ظهورَ القصائد الأولى لديلان توماس Dylan Thomas، والظهور الأول لصامويل بكيت Samuel Beckett بنشره *"ميرفي"* (1938) *Murphy*، والأعمال المهمـــة لإليزابيث بوين Elizabeth Bowen خاصةً *"موتُ القلب"* *The Death of the Heart* (1938)، وجراهام جرين Graham Greene وروايته *"صخرة برايتون"* (1938) *Brighton Rock*. كثيرٌ من هؤلاء الكتاب لازالوا معروفين ومقروءين حتى اليوم، لكنْ من الجدير بالذكر أن تلك الحقبـــة، باستثناء أودين إلى حد ما، لم تقدم كاتبًا بحجم إليوت أو جويس أو وولف. قد يقول بعضُ النقـــاد: إنّ الكتابَ الجُدد في تلك الحقبـــة قد تراجعوا عن نزعـــة التجديد والابتكـــار التي عادةً ما نربطها بالحداثـــة. لكنّ الأدبَ هو ردُ فعلٍ على الفترة التي يظهر فيها. لقد كان التغييرُ الجوهري الذي أحدثته الحربُ العالميـــة الأولى هو السبب في التغيير الهائل الذي حدث في الأدب، تلك كانت النقطة الفاصلة في التاريخ التي بعدها لا يكتبُ الناسُ كما كانوا يكتبون في الماضي. على النقيض من ذلك، كانت الثلاثينياتُ حافلةً بالنزاعات السياسية الخطيرة، لكنها كانت ما بعد صدمـــة الحرب الأولى. لذا حاولت الأعمالُ في تلك الفتـــرة معالجة الصراعاتِ السياسية الجاريـــة وليس التفرغ لإعـــادة دراســـة طبيعـــة الكتابة نفسها.

يبدو هذا واضحـــا في قصائد أودين، الذي كان – في العشرينيات والثلاثينايات – مرتبطا بمجموعـــةٍ من الكُتّـــاب منهم كريستوفر إيشروود وستيفين سبندر Stephen Spender اللذين التزما – في ذلك الوقت – بالاتجاه الماركسي، تتعامل قصائدُ أودن – التي كتبها في تلك الفتـــرة – مع أزمات اجتماعيـــة ودولية بعينها. تسعى الأعمالُ المهمـــة دائمًا للتعبير عن مخاوف ومشكلات الفترة التي تُكتَب فيها، وهذا يظهر بوضوحٍ شديدٍ عند أودين الذي يصور عالمـــاً يبدو مستعدًا لتبني الفاشية وتجاهل القضايا المتعلقة بالفرد. نتلمس ذلك في قصيدةٍ مثل "إسبانيـــا 1937" Spain 1937"، حيث يتجلى كصوتٍ يُعبّرُ عن جيلٍ بأكمله:

اليوم عبارات التعازي المؤقتة؛ السيجارة المشتركة؛

أوراق اللعب في حظيرة تضيئها شمعة والجوقة الموسيقية الصاخبة،

النكات الذكورية؛ اليوم

الاحتضان المرتبك وغير الشافي قبل الإيذاء.

النجوم قد ماتت؛ والحيوانات لن ترى:

إننا مهجورون بمفردنا مع يومنا، والوقت قصير

وربما يقول التاريخ للمهزومين

انتهى الأمر، لكنه لن يساعد أو يغفر. (٨٥ – ٩٢)

يتجلى الشعور الواضح بالصراعات السياسية أثناء الثلاثينيات في أعمال كريستوفر إيشروود، الذي عمل مدرساً للغة الإنجليزية في برلين من عام 1930 إلى عام 1933. تعد *"السيد نوريس يغيّر القطارات"* *Mr. Norris Changes Trains* (1935) و *"وداعاً، برلين"* (1939) *Goodbye to Berlin* أعمالاً وثائقية مباشرة، تدل على تدهور برلين وانهيارها في الأيام الأخيرة من حكومة فايمر Weimer Republic. ففي رواية *"وداعاً، برلين"*، على وجه التحديد، ثمة شعورٌ بالعيش في زمن مستعار. ضاعت مشاعرُ الاستقرار وتدهورت التقاليدُ في المناخ المحموم الذي هيمن على برلين المدينة الحديثة. لكنْ مثل هذه المشاعر المحمومة لا يمكن أن تستمر للأبد، كان في الخلفية شعورٌ بالتهديد بأنّ الحزب النازي بصدد تعويق نمط الحياة الذي وصفناه. ما هو واضحٌ أيضاً في رواية "وداعاً، *برلين*" هو ذلك التناقضُ الذي ظهر دائماً في الكتابات الاشتراكية في تلك الفترة. يقدم الراوي في *"وداعاً، برلين"* نفسه على النحو التالي: "إنني آلةٌ للتصوير عدستُها مفتوحةٌ دائماً..." إنّ هذا يعكسْ حالةَ من التجرد والانفصال، شعورٌ بأنه مراقبٌ إنجليزي ينحي شخصيته جانبا ويأبى التورط فيما

يحدث. يمكن القول إنّ عددا هائلاً من الكتابات الاشتراكية في تلك الفترة، بما فيها قصائد أودن، لا تتجاوز كونها أعمالا عن الطبقة المتوسطة تتمسّح بالسياسة المتعلقة بالطبقة العاملة. يتجه أودن في عمله الأخير– على سبيل المثال– إلى المسيحية، رغم اهتمامه بتطوير فلسفة عن الفردية. يبدوأن أودين، وإيشروود، وعددًا من معاصريهما مثل ستيفن سبندر، وسيسيل داي لويس Cecil Day Lewis ولوي ماكنيس Louis MacNeice فقدوا الإحساسَ بالاتجاه عقب حقبة الثلاثينيات، ولم تعد قضاياهم الشخصية متوافقـــة مع القضايا العامة في عصرهم.

شهدت الثلاثينياتُ اهتمامًا قويا بالقضايا الاجتماعية والسياسية، ففي تلك الحقبة بدأ جورج أورويل كتابة أعمال مثل *"الأسفل والخارج في باريس ولندن"* (1933) *Down and Out in Paris and London*، و*"الطريق إلى جسر ويجان"* (1937) *The Road to Wigan Pier*، التي تسلط الضوء على الفقر في الحياة الحديثة. شارك أوريل أيضًا في الحرب الأهلية الإسبانية، وكتب عن تجربته في كتابه *"تقديرا لكتالونيـــا"* (1938) *Homage to Catalonia*. وسوف نتعرض له في الفصل القادم لأنه نشر أهم أعماله بعد الحرب العالمية الثانيـــة. من الكتاب الذين كتبوا أيضًا في قضايا اجتماعية وسياسية في الثلاثينيات هنري جرين Henry Green، لكنّ أعماله تقدم شكلاً اجتماعيًا أكثر غموضًا. تدور أحداث رواية " العيش" Living في الأماكن الخاصة بالطبقات العاملة، فيما تدور أحداث *"الذهاب للحفل"* (1939) *Party Going* على مدى ساعات قليلة في محطة قطارات لندن المغمورة بالضباب. ما يميّز جرين أنـــــه يتجنب تصوير عالم الوعي الذي نجده في روايات فرجينيا وولف على سبيل المثال. على العكس من ذلك، فهو يعتمد على الكلمات التي تتفوه بها شخصياته؛ ليعبّر عن العلاقات الاجتماعية المعقدة.

تدل روايات جرين على أنّ الكتّاب كانوا يجربون في عدة طرق في حقبة الثلاثينيات، وأنّنا نفقد التعقيدات التي كانت موجودة في تلك الفترة إذا اتجه جل اهتمامنا إلى النصوص ذات الرسالة السياسية الواضحـــة. فلقد ظهرت هناك –

على سبيل المثال – الروايـــــة المضادة لليوتوبيا dystopian novel؛ وهي لا تقدم تقريرا عن دولة مثالية، بل تطرح رؤيـــة عن الأوضاع السيئة في المجتمع. ثمة إرهاصاتٌ لهذا النوع من الروايات في القرن التاسع عشر، لكنها اكتملت كشكل روائيّ محدد الملامح في الثلاثينيات على يد ألدوس هاكسلي Aldous Huxley في روايته *"عالم جديـــد شجاع"* (1932) *Brave New World*. يتلخص أسلوبَ هاكسلي في التقاط الميول السائدة في المجتمـــع ثم يأخذها باتجاه نهاية كابوسية مفزعـــة، موضحًا غياب أي شعورٍ بالحريـــــة الفردية في المجتمع. نجد صدى هذا الاتجاه أيضًا في روايـــــة *"عـــام 1984"* التي صدرت في سنة 1949 لأورويـــل والتي تنذر بأنّ الدولة الحديثـــة سوف تضاعفُ من تجاهلها لحقوق الفرد وحرياته. ونستطيع أن نبرر هذا الخوف في حقبـــةٍ سادت فيها الفاشية، وإنّ كانت مشاعرُ الخوف تتجاوز حدودَ الفاشية، لأنها ترى تناقضًا واضحًا بين اهتمامات الدولـــــة الحديثة واهتمامات الفرد.

نستطيع أن نلخص الثلاثينيات باعتبارها حقبـــةً أصبح فيها الأدبُ أكثر تورطـــًا في القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة. نلمس ذلك في مسرحيات نويل كاوارد Noel Coward، ونصوص أخرى منها *"رياح عالية في جاميكـــا"* *A High Wind in Jamaica* (1929) لريتشارد هيوز Richard Hughes، و*"القزم الخيالي"* (1937) *The Hobbit* ل ج.ر.ر. تولكاين J.R.R.R Tolkien التي تهتم بقضايا سياسية. ولكن الانطباع الذي يخرج به القارئ من قراءته في حقبة الثلاثينيات، هو أنه لا يجد فيها شخصية أدبية مهمة تمثل هذا العقد؛ فالفترة مزدحمة بالكتاب الذين لا نزال نقرأ كتاباتهم حتى اليوم، ولكن من الصعب أن نجد رابطة واحدة تربط بينهم جميعا، ومن الصعب أن نضعهم في إطار يشملهم جميعًا، وأكاد أميل إلى الاعتقاد بأن ذلك إنما يعود إلى أن الثلاثينيات لا تزال – من ناحية التاريخ الأدبي على الأقل – حقبة قريبة منا من ناحية الزمن، وأن عملية الوصول إلى الغث والثمين فيما كُتب في هذه الحقبة، لم تكتمل أدواتها بعد. على أنه من حقنا

أن نزعم بوجود جملة من أوجه الشبه بين جميع الأعمال التي كُتب في حقبة العشرينيات، ولا سيما بين النصوص الكبيرة التي شكلت جوهر الأدب الحداثي. لكننا في الثلاثينيات بدأنا نشهد الأجواءَ الحقيقية لما بعد الحرب العالمية الأولى التي تعبّر عن تفكك الثقافة وانهيارها. تولّد – للمرة الأولى – في هذه الحقبة الشعورُ بالتشظي والتفكك الأدبي، وكان ذلك على يد مجموعة من الكتاب كلٌّ بطريقته ومواقفه. لقد تهاوى الشعورُ بالهدف والهوية الوطنية. وقد يفسرُ هذا لماذا تميّزت العشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين في بريطانيا بعددٍ غير مسبوق من الأعمال المثيرة، وإن جاءت في ظل غياب الاتجاه العام.

الفصـــل الخامس عشـــر
القرن العشرون:
من الحرب العالميـــة الثانيـــة إلى نهاية الألفيـــة

زمنُ الحـــــرب وبريطانيـــــا ما بعـدَ الحرب

شملت الحربَ العالميـــة الثانية، من 1939 حتى 1945، بريطانيـــا والإمبراطوريـــة البريطانية والكومنولث، وفرنســـا، وأمريكا، وروسيا والصين (الحلفاء) في مواجهة ألمانيا، وإيطاليا واليابان (دول المحور). يمكن أن نستعير عبارة ونستون تشرشل Winston Churchill الذي وصف تلك الحرب بأنها "أروعُ ساعةٍ في حياة الشعب البريطاني "finest hour". لكنّ تحقيقَ النصر في الحرب لم يستطع إخفاء مشكلة جوهريـــة في بريطانيا. إنّ الإحباط الذي ساد سنواتَ الحرب كان يعني أنّ بريطانيا دخلت الحرب في عام 1939 بموارد محدودة، لذا أفلست الدولـــةُ تقريبا مع نهاية الحرب، وكان من نتيجة ذلك أنْ اتجهت الزعامـــةُ الماليـــةُ والسياسية العالميـــة بقوة نحو الولايات المتحدة الأمريكيـــة.

سادت بريطانيا في الفترة التي أعقبت الحرب مباشرةً روحٌ متفائلة، وشعورٌ أنَ الدولـــة بصدد الدخول في عصرٍ جديد من الرفاهيـــة. أسَّسَ حزبُ العمـــال بعد الحرب حكومةً للإنعاش الاقتصادي مع ما كان في ذلك الوقـــت مـــن أفـــضل الخدمات الصحيـــة في العالم، كل ذلك يعد بحياةٍ أفضل لكل فـــرد مـــن أفـــراد الشعب. لكنَ كثيرًا من القوة الاقتصادية كانت قد تآكلت، ولم يكن هناك ما يكفي من المال للإنفاق على الصحة، والتعليم والسلع المرتبطة بالرفاهية التي كان يتوقعهـــا الناس. استمر تدهورُ الاقتـــصاد فـــي إنجلتـــرا أثنـــاء الخمـــسينيات والـــستينيات

والسبعينيات، فكان على الحكومة أن تتخذ إجراءاتٍ مؤلمــة. أولا، كـان علـى إنجلترا أن تدرك أنها لم تعد لاعبا رئيسيًا على المسرح العـالمي وتقبـل بـذلك. بمرور الوقت، كان عليها أن تعترف بأنها أصبحت حتى على هامش أوروبا. حتى مع بدايـة القرن الواحد والعشرين، لا تزال إنجلترا تجد صعوبة في تحديد علاقتها بجاراتها الأوروبيات، وكان على بريطانيا أيضا أن تتلاءم مع الواقع الاقتـصادي الجديد، وأن تقرّ بأنّ كثيرًا من عناصر بنيتها الأساسـية الـصناعيـة أصـبحت قديمـةً وغير صالحة، وأنها لم تنفق بما فيه الكفاية علـى البحـوث والزراعـات الجديدة وتنميـة المهارات. تجسدت هذه المشكلاتُ في الانهيـار الكامل لصناعـة السيارات في إنجلترا في الثمانينيات. وعلى صعيدٍ أكثـر واقعيـةً، كـان علـى بريطانيا والبريطانيين أن يتكيّفوا مع مشاعر الانهيار الـوطني وفقـدان الثقـة الذاتية الوطنية، وكما يحدث أحيانًا، قد تتخذ مشاعرُ الضعف أشكالاً في السلوكيات العنيفة والأفعال العدوانيـة وانحدار القيم الحضارية.

شهدت السنواتُ العشرون الأخيرة من القرن العشرين— وهي سنوات حكومات تاتشر وميجور وبلير— محاولاتٍ لمعالجـة بعض المشكلات الخطيرة لبريطانيا. كان الاقتصادُ هو نقطـة الضعف الرئيسية. ركزت مارجريت تاتشر بصفتها رئيسـةً الوزراء طاقاتها إلى عمليـة تجديد طاقة الاقتصاد، مصممـةً على أن ترتقي بمجتمعٍ تجاري قائم على التنافس. إننا نستطيع – في الواقع – أن نحدد موقفين رئيسيين في السياسة البريطانيـة في تلك السنواتَ العشرين الأخيرة من القرن العشرين، وكلاهما وضع التجارة والأعمال على رأس أولوياته: اعتقد بعض رجال السياسة بأهميـة الاقتصاد، وبأنّ فوائدَ الرخاء العظيم سوف تشق طريقها إلى جميع طبقات المجتمع، بينما ترى المجموعـةُ الأخرى أنّ الرخاء الاقتصادي يمكن أن يكون حجر الأساس الذي تستطيع الحكومـةُ الاعتمادَ عليه في تحسين الخدمات العامـة تدريجيًا. كانت هذه التغييراتُ الاقتصادية داخل بريطانيا نتيجة تلك السياسات، مدعومـةً بالازدهار المتواصل للاقتصاد العالمي،

تشير إلى أنه مع نهايـــة القرن العشرين سوف يتمتع الناسُ بمستوىً للمعيشـــة لم يكونوا يتوقعوه منذ خمسين أو حتى خمسة وعشرين عاما.

لكن ساد شعورٌ في الوقت نفسه بأنَ ثمـــة شيئًا جوهريًا خطـــأ في بريطانيا. أصبح من الواضح أنّ الخدماتَ الصحية والتعليمية لم تكن مرضيـــة، ورغم أنّ الشعبَ الإنجليزي كان يعمل بصورةٍ أفضل من ذي قبل، فإنّ الأحوال الاجتماعيـــة في بعض المناطق كانت سيئة. كما شعر الناسُ بالقلق من ارتفاع مستوى الجرائم والانفلات الاجتماعي. ربما كان الكثير من الدول يعاني من هذه المشكلات، لكنْ في بريطانيا كان هناك شعورٌ بأن الأمـــة قد فقدت الاتجاه، بل ربما لا يعرف الناسُ إذا كانت أمتهم تتحرك أصلاً. قد يكون من الصعب أن نكوِّن رؤيـــةً واضحةً للتاريخ القريب، لكنْ ثمـــة شيءٌ واحدٌ نحن متأكدون منه وهو أنه في القرون القادمـــة، عندما ينظر المؤرخون للوراء إلى هذه الفترة سوف يهتمون بمعرفـــة كيف ظهرت الأحداث في الصحف وعلى شاشات التلفزيون. لكنهم سيرجعون أيضًا إلى الروايات، والقصائد والمسرحيات ليضعوا أيديهم على المناخ النفسي العام للأمة، هذا لا يعني أنّ الأدباء أكثر تفوقًا في رصد الأحوال الاجتماعيـــة من رجال الصحافة والإعلام. لكنّ النص الأدبيّ يستطيع دائمًا أن يصور التياراتِ الأكثر عمقًا للتغيير الذي يحدث داخل المجتمع، حتى دون وعيٍ مسبق من جانبه. إنّ النص الأدبيّ يستطيع النفاذَ إلى ما هو تحت السطح، ويستطيع البحث عن القصـــة التي تختبئ وراء القصة.

ندرك مدى الصدق فيما نزعمه هنا إذا تأملنـــا النصوصَ الأدبيـــة للحرب العالمية الثانيـــة وتلك التي ظهرت بعدها. قيل دائمًا: إنّ الحرب العالميـــة الثانية لم تؤد إلى إنتاج الشعر العظيم، وإن كان مؤلمًا، الذي نربطه بالحرب العالمية الأولى. لكن هذا أمرٌ مفهوم، لأنه لم يكن هناك الشعور نفسه بالدمار والكارثة، وبوصول المرء إلى نهايـــة كل شيء. إننا نلمس في شعر كايث دوجلاس Keith Douglas، وألون لويس Alun Lewis وتشارلز كوزلي Charles

Causley، على سبيل المثال، شعورًا بأنّ الأفراد محاصرون بأحداثٍ لا يستطيعون فهمها أو التحكم في مسارها. إنهم مصدومون في عالمٍ لم يعد يكترث بالقيم الأخلاقية والسلوك الحميد. ثمة شيءٌ من هذا في روايات زمن الحرب للروائية الأنجلو- أيرلندية إليزابيث بوين Elizabeth Bowen. تدور روايتها *"حرارة اليـــوم"* (1949) *The Heat of the Day* حول رجلٍ متهم بالخيانة لموقفه المؤيد للألمـــان يُدعى روبرت كيلواي Robert Kelway، وعلاقته بسيدة مطلقة تُسمى ستيللا رودني Stella Rodney في زمن الحرب في لندن. تعلم ستيللا عن الجرائم التي يرتكبها روبرت، لكنها ترفض أن تصدق. يرث ابنُها رودريك Roderick قطعة أرضٍ في أيرلندا، ثم يكتشف حقيقـــة طلاق والديه. ثمة خطٌ آخر في الروايـــة يشمل لوي لويس Louie Lewis وهي شابةٌ تسفر علاقاتها الجنسية عن مولد طفل.

تعكس الروايةُ شعورًا بالقلق العاطفي. في زمن الحرب، تختفي جميعُ النقاط المرجعيـــة ومنظومة الأخلاق والقيم القديمـــة. هكذا يبدو الأفرادُ في روايـــة *"حرارة اليـــوم"* في حالةٍ من الضعف والانكشاف. لقد لمسنا تأثيرَ هنري جيمس Henry James، الذي عادةً ما يلقي بشخصياته البريئة الساذجة في خضم عالمٍ فاسد وشرير، وبينما كان جيمس مهتمًا بالفساد القابع في قلب الحضارة الأوروبيـــة، كان هناك في رواية بوين، كما كان في قصصها *"اللبلاب يتشبّث بالسلالم"* *Ivy Gripped the Stairs* (1946)، اعتقادٌ راسخٌ بأنه لم يعد هناك مكانٌ آمنٌ في هذا العالم. كانت المعركـــة – في الحرب العالمية الأولى – تجري في مكانٍ آخر، لكنَّ في الحرب العالمية الثانيـــة ومع قصف المدن البريطانيـــة نفسها لم يعد ثمـــة أماكنُ آمنـــة من الناحيتين الرمزيـــة والواقعية في الوقت نفسه.

من الملامح المتكررة في الروايات الإنجليزية المرتبطة بالحرب العالمية الثانية أنها تستدعي للذاكرة نظامًا كان سائدًا في الماضي. تدور ثلاثيـــة *"سيفُ الشرف"* *Sword of Honour* لإفيلين وا Evelyn Waugh حول جي كروتشباك

وهورجلٌ دمث الأخلاق، لا يجد مكانًا في العالم الحديث. لم Guy Crouchback تعد للقيم التي عاش بها – ومنها عقيدته الكاثوليكية – أي أهمية في عالم تغيّر كثيرًا. تتكون ثلاثيـــة *"سيف الشرف"* من *"رجال وسلاح"* *Men and Arms* (1952)، و*"ضباط ووجهاء"* *Officers and Gentlemen* (1955)، و*"استسلام بلا شروط"* *Unconditional Surrender* (1961). يمكن قراءة كل من هذه الروايات على حدة، لكنها معًا تمثل قصـــة متصلة، وهي تقليدية ومألوفـــة كنمط أدبيّ؛ وتستكشف التطور الأخلاقي والاجتماعي الممتــــد للفرد على مدى فتـــرة طويلة من الزمن. يرتبط هذا النوع من الروايات على نحو خاص بالحرب العالميــــة الثانية والسنوات السابقة واللاحقة لها. من الأمثلة الأخرى *"الثلاثيـــة البلقانيـــة"* (1960-5) *The Balkan Trilogy* لأوليفيـــا مانينـــج Olivia Manning، التي تلقي الضوء على حياة المغتربين البريطانيين قبل وأثنـــاء الغزو الألمـــاني للبلقـــان في سنة 1941. أما العمل الروائي الأكثر طموحًا فهو*"رقصـــة لموسيقى العصر"* (1951-75) *A Dance to the Music of Time* لأنطونيو باويل Anthony Powell، ويتكون من عدة مجلدات تدور أحداثها جميعًا أثناء الحرب العالميـــة الثانية. تكمن أهميـــة كل هذه الروايات في تصويرها للنزاع بين المنظور الأخلاقي الذي تريد المحافظة عليه والتهديدات الخطيرة التي تنتجها الحرب ضد منظومة القيم الأخلاقية.

إذا كانت المنظومـــة الأخلاقيـــة تختفي، فعلى الدولـــة الحديثة أن تتحرّك لملء الفراغ بقواعدها وأنظمتها. من أشهر أعمال جورج أورويل George Orwell *"مزرعـــة الحيوان"* (1945) *Animal Farm* و*"سنة 1984"* *Nineteen Eighty-Four* (1949)، وهما يوتوبيا ساخرة dystopian fantasies حول الأنظمة الشمولية، تركز على القيود المفروضـــة على الحريات الشخصية التي يمكن أن تحدث في المستقبل القريب. تقع أحداث رواية *"سنة 1984"* في بريطانيا التي هي الآن جزءٌ من دولةٍ أوروبيـــة عظمى، يتمرد ونستون سميث Winston Smith

على قواعدَ الدولة عندما يقيم علاقــة غرامية مع جوليا سميث Julia Smith، وعند التحقيق، يعترفُ أنه خان جوليا، ثم يكتشف – فيما بعد – أنها أيضا خانته. لم يعد الأمرُ مُهمًا لأنهما لا يحبان بعضهما الآن، بل يحبان زعيمَ الحزب الأخ الأكبر Big Brother. يبدو واضحًا في رواية أورويل أنّ الفردَ قد أصبح محاصرا ومقيّدًا إلى أقصى الحدود؛ كما أنّ فكرة الخصوصية والحياة الخاصـــة قد ألغيت تمامًا. كان يُنظر إلى أعمال أورويل على نطاقٍ واسع في فترة ما بعد الحرب على إنها تشير بأصابع الاتهام والإدانــة إلى روسيا وإلى ديكتاتوريــة ستالين، لكنْ يبدو الآن واضحًا أنّ وراية *"سنة 1984"* تعالج قضيةً أشمل وهي دور الدولـــة الحديثة. ربما أصبحت الطرقُ التي تتدخل بها الدولـــة الآن في شئون الناس وحياتهم أكثر عمقًا ودهاءَ عما كانت في الوقت الذي كُتبت فيه رواية *"سنة 1984"*، لكن من الواضح أنّها لم تعد نصا مهمًا بمرور الوقت.

المســـرح

ما يربط بين الروايات التي كُتبت أثناء الحرب العالميـة الثانيـة والروايات التي كتبت عن الحرب في فترة لاحقة هو التأكيد على نظامٍ قد تهاوى، وعلى الأفراد الذين عليهم أن يواصلوا العيشَ قدر الإمكان في هذا المجتمع غير المستقر. يُضاف إلى ذلك، أن كان هناك رواياتٌ أخرى – كما هو الحال في رواية *"سنة 1984"* – تتحدث عن البُنى الذي يُرجح أن يؤسسها السياسيون لملء الفراغ. لابد من الاعتراف بوجود حالــةٍ من الفوضى، لكنّ النص الأدبيّ يهتم بمعرفـــة إدارة هذه الأزمـــة والخروج منها. هذه القضايا التي اهتمت بها الروايـــة تعكس جدلاً واسعًا كان يجري في كل مجالات الحياة في بلـــدٍ فقد دوره العالميّ، كما فقد إحساسه بالاتجاه والهدف. عندما تتغيّر القيمُ على نحو سريعٍ ومتلاحق، يبرز دورُ المسرح الذي يستطيع أن يصور الجدلَ القائمَ حول حالة الأمـــة، ويستطيع القبضَ على حالة التحول وتقديمها إلى الناس. حدثَ هذا في بريطانيا على مدى

عشرين عاما بدأت بمسرحية *"انظر وراءك في غضب"* *Look Back in Anger* (1956) لجون أوزبورن John Osborne.

بعد هذه المقدمة، سيكون من الملائم أن نبدأ بأهم كتاب المسرح الذين ارتقوا بهذه القضايا، وتجاوزوا بها الحدودَ الداخلية للجزيرة البريطانيـــة، وهم صمويل بكيت Samuel Beckett. كان بكيت كاتبـــا أنجلو أيرلنديا وفرنسيا في آن، فقد وُلد في دبلن، وانتقل إلى العيش في فرنســـــا في الثلاثينيات حيث كتب هناك روايتين طويلتين هما *"ميرفي"* (1938) *Murphy* و*"وات"* (1953) *Watt* باللغـــة الإنجليزية. وكتب أيضًا ثلاثيـــــة *"موللي"* (1951) *Molly*، و*"مالون يموت"* (1951) *Malone Meurt*، أو *Malone Dies*، و*"الذي لا اسم له"* *L'Innommable* (1953) أو *The Unnamable* بالفرنسية. مثل جويس – الذي كان تأثيرُه واضحًا عليه – يستخدم بكيت المونولوجَ الداخلي أو الحوار الذاتي interior monologue كثيرًا لكي يعبّر عن مشاعره إزاء عالمٍ رديء وقاس يعيش فيه كلُّ فردٍ بمعزل عن الآخرين. سيكون من الأفضل أن نشير إذًا إلى بكيت باعتباره كاتبًا حداثيًا، لأنه كان مشغولاً بالتجريب في اللغــــة والشكل الأدبي بطريقة واعيــــة وساخرة، لكنْ ثمـــة فروقٌ بين جويس وبكيت على أية حال. بينما نشعر أنّ جويس يكتبُ في سياقٍ واقعيّ وحقيقيّ، مستندًا إلى التاريخ الفعليّ وخاصة فيما يتعلق بالثقافـــــة – أيرلندا في العشرينات، يبدو بكيت منحازًا أكثر إلى عالم ما بعد الحداثـــــة. إنه عالمُ ما بعد الحرب العالمية الثانية الملتبس بتجربته في الحرب النوويـــة.

معظمُ من ناقشنا أعمالهم من الكتاب حتى الآن كانوا مهمومين بالفراغ الذي أحدثته الحربُ العالمية الثانية وما بعدها، لكنّ بكيت يأخذنا إلى ما وراء تلك اللحظـــــة إلى رؤيـــةٍ أكثر إرباكـــا وإزعاجًا يبدو كل شيءٍ فيها قد تغيّر. يفعل ذلك في مسرحياته التي تنتمي إلى ما يُسمى بمسرح العبث أو اللامعقول Theatre of the Absurd، وهوالمصطلح الذي يُستخدم ليصف المسرحيات التي يهيمن فيها على المتفرجين شعورٌ بالحيرة والدهشة؛ إذْ يواجهون عالمًا – على خشبة المسرح

– يفتقرُ إلى المنطق والمعنى في أحداثه وسلوك شخوصه. تبدو الحياةُ عبثيـــة ومفككـــــة وخالية من المغزى. في مسرحية *"في انتظار جودو"* *Waiting for Godot* (1952)، متشردَانْ هما إيستراجون Estragon وفلاديمير Vladimir، ينتظران "جودو" الذي لا يأتي على الإطلاق. إننا لا نعرف من هو "جودو". يقتل المتشردَانْ الوقتَ باللعب على الألفاظ: يأتي بوزو Pozzo وعبدُهُ "لكي Lucky"؛ لكنهما ليسا جودو. يعلن صبيٌّ أنّ جودو لن يأتي اليوم، وفي الفصل الثاني، تكتسي الشجرةُ التي كانت عاريـــةً في بداية الفصل الأول بالأوراق والأغصان، لكن يبقى كل شيءٍ آخر كما كان. ما تريد أن تضيفه المسرحيـــــة هو نظرة قاتمـــــة للحياة، هذه الحياة التي تبدو مضحكــــةً ومرعبـــــة في نفس الوقت.

استطاع بكيت بمسرحيته *"في انتظار جودو"* أن يغيّر الدراما الإنجليزيـــــة إلى الأبد، كما غيّر مفهومنا عن العالم، وذلك لـــه علاقـــــة بالطريقة التي يلتقط بها بكيت، ليس مجرد الأحداث المحليـــــة في وقتٍ بعينه، وإنما التحولات العميقـــــة في المشاعر. باختصار.. يعبّر بكيت عن الإحساس العميق بالقلق الذي يميّز النصفَ الثاني من القرن العشرين. يرتبط مثل هذا الشعورُ بالقلق في مسرحياته بالإحساس بأنه كان يكتب بعد الهولوكوست أو المحرقة النازيـــــة لليهود. في *"نهايـــة اللعبـــة"* *Endgame* التي كتبها بالفرنسية في سنة 1957، وبالإنجليزية في سنة 1958، يمضي ناج Nag ونيل Nell وهما شخصيتان متقدمتان في السن كلَّ الوقت في صناديق القمامة. تدور أحداثُ المسرحية في غرفة واحدة، يتواجد في منتصفها هـــام Hamm وهو رجلٌ أعمى يعتمد اعتمادًا كاملاً على خادمه كلوف Clov. ليس في خارج الغرفـــــة سوى أرضٍ قفر خربة. في مسرحية *"أيـــــام سعيدة"* *Happy Days* (1961)، تُدفنويني Winnie حتى منتصف جسمها في كومـــةٍ من الطين مما يجعلها عاجزة عن الحركـــة. وفي مسرحية *"لستُ أنـــــا"* *Not I* (1973)، يتم إلقـــــاءُ ما يشبه المونولوج الروحي وكل ما يشاهده الجمهـــور مجرد "فمٌ". مرةً أخرى، تقدم هذه المسرحيات شعورًا

بالإحباط والتفكك حيث إنّ الشخصيات، شأنها شأن الجمهور، تصارع عبثية العالم وغموضه حيث يختفي المستقبل وحتى الماضي، ولا يبق غير انتظار يائس لا ينتهي. وبالتوازي، تُختزل اللغة إلى كلمات دائرية مكررة، وتصبح العزلة هي القاعدة والمعيار.

يعرض "بكتْ" لنا العالم الذي ورثناه. وعلى طريقة الكتّاب الأفذاذ، يبدو قادرًا على رؤية ما هو قادم، قادرًا على استشراف المستقبل؛ إنه ينتمي إلى النصف الثاني من القرن العشرين، ولكن "بكتْ" يظل شخصية غامضة مراوغة ومربكة؛ ظل يتنقل بين الهوية الفرنسية، والهوية الأيرلندية والهوية البريطانية.

لكنْ لأنه كان يتنقل بين الهوية الفرنسية، والأيرلندية، والبريطانية بقى غامضًا. ثمة قدرٌ هائل من الارتياح والاهتمام بأولئك الكتاب الذين يمكن تصنيفهم بسهولة ووضعهم في سياقٍ ثقافيّ محدد بل وفي زمن معيّن، كما هو الحال مع جون أزبورن ومسرحيته *"انظر وراءك في غضب"* *Look Back in Anger*. لأنّ هذه المسرحية عُرضت أول مرةٍ في سنة 1956، وهي ذ السنة التي وقعت فيها أزمة السويس، التي أعلنت رسميًا نهاية الإمبراطورية البريطانية في الشرق الأوسط، والتي كانت بمثابة المحاولة المهينة الأخيرة لبريطانيا للعب دورٍ مهم على المسرح العالمي، أحدثت المسرحيةُ ردودَ فعلٍ هائلة. وصفت في ذلك الوقت بأنها مسرح بالوعة المطبخ kitchen-sink. تعوّد جمهورُ مسرح البلاط الملكي The Royal Court Theatre حيث عُرضت هذه المسرحية على كوميديات غرفة المعيشة المهذّبة drawing-room comedies، لكنّ أزبورن، كما هو الحال أيضًا مع مسرحيات آرنولد ويسكر Arnold Wesker وشيلا ديلاني Shelagh Delaney، سلّطوا الضوءَ على الواقعية المحلية والحياة اليومية ولغة الناس العاديين. فجأةً، أصبح المسرحُ يعكس، بطريقةٍ غير معهودة من قبل، الحياةَ العادية في بريطانيا في أعقاب الحرب.

تدور المسرحيـــة حول الصراعات الزوجية بين جيمي بورتـــر Jimmy Porter وزوجته أليسون Alison التي تنتمي إلى المتوسطة، تلك الصراعات التي يزيد من حدتها كليف Cliff وهو مستأجرٌ في بيتهم، والزيارة التي قامت بها هيلينا Helena صديقـــة أليسون، في نوبـــة عاطفيـــة عنيفة، يطرد جيمي زوجته من البيت، لكنها تعود بعد إجراء عملية إجهاض، تنتهي المسرحية بتحقيق نوعٍ من التصالح والمواءمـــة. وعلى كلٍ ليست الحبكة هي أهم ما يعنينـــا. إنّ تركيزنـــا ينصب على شخصية جيمي؛ لأنه نمطٌ جديدٌ من الأبطال. بعد تعليمه الجامعيّ، يعمل في كشكٍ لبيع الحلوى، وتمتلئ المسرحية بمواقفه العدائيـــة ضد المجتمع الإنجليزي. إنّ أحاديثـــه وتعليمـــه يضعانه خارج الإطـــار النمطي لأفراد الطبقة العاملة؛ لذا يبدو أنه لا ينتمي إلى أحد. وهو يرى أنّ البناءَ القديم لم يعد لهٌ وجود، ولذلك يعيشُ منعزلاً بلا مكانٍ. لكنّ موقفه المتمرد أو المتعالي من النســـاء لا يخلو من دلالاتٍ ومعان. نظرًا لانفصاله عن طبقته الاجتماعيـــة، يسعى إلى تحقيق الذات بالأسلوب التقليدي القديم من خلال العلاقـــة مع الجنس الآخـــر حيث يستطيع أن يفرض سطوته على المرأة. إنّ التناقضَ بين موقف جيمي التحليلي من أوجه الخلل في المجتمع ومعاملته الصادمـــة لزوجته يعكسُ شيئًا من القلاقل التي سادت حقبة الخمسينيات. لقد خرجت بريطانيـــا من الحرب دون قناعات واضحـــة حول اتجاهاتها الجديـــدة أو الأنظمة السياسية التي قد تقود الأمـــة نحو طرقٍ جديـــدةٍ في التفكير، وإلى آلياتٍ تتيحُ لها السيطرة على المجتمـــع. يمتلئ جيمي بطاقـــةٍ ما، لكنّ هذه الطاقـــة تتبدّد في أحاديث جوفـــاء، إنه يتحدث طوال الوقت دون أن يفعل شيئًا.

يتكرر هذا الإحساسُ بالأفراد المنعزلين الذي وجدناه في مسرحية *"انظر وراءك في غضب"* أيضًا، ولكن بصورةٍ مدمرة، في مسرحيات هارولد بينترHarold Pinter ، التي عادةً ما ترتبط بمسرح اللامعقول The Theatre of the Absurd، والتي تدين بالكثير إلى صمويل بكيت. عُرضت مسرحيـــة بنتر

الأولى *"الغرفـــة"* *The Room* في سنة 1957، تبعتها *"حفلة عيد الميـــلاد"* *The Birthday Party* في العام التالي، ثم *"الوصي"* *The Caretaker* في سنة 1960 و*"العودة إلى البيت"* *The Homecoming* في سنة 1965. تبع ذلك مسرحياتٌ أخرى، لكنّ هذه المسرحيات الأولى هي التي تمثل الإسهام بينتر الحقيقيّ في المسرح الحديث، حيث يسلط الضوءَ على العنف والأخطار التي تهددُ حياة الشخصيات. المسرحياتُ ذات نزعـــةٍ واقعيـــةٍ؛ لأنها تهتم بالعلاقات الاجتماعيـــة والصعوبات التي تعيق التواصل بين الناس. يتميّز بينتر باعتماده الواعي على فترات التوقف والصمت، كما ترتبطُ مشاهده بالغرفـــة حيث ينسحبُ الناسُ من العالم الخارجيّ الذي يهددهم، رغم أنّ طبيعة هذا الانسحاب أو التقوقع ليست واضحـــةً تمامًا. كما أنّ شخوصه يتميّزون بسلوكٍ غير سويّ وبحالـــةٍ ذهنيـــةٍ مضطربة. إنّ ما يقدمه بينتـــر هو عالمٌ يبدو الناسُ فيه منغلقين على أنفسهم، وعلى خيالاتهم وأوهامهم، حيث لا يلوحُ أملٌ في ظهور مجتمعٍ عاقل أو صحي. يحاول الأفرادُ أن يحصلوا على شيءٍ من الثقـــة والثبات فيما يتعلق بوجودهـــم، لكنهم لا يحققون شيئًا. تصبح كلماتهم، واللغـــة بوجهٍ عام، جزءًا من التهديد والعنف الذي يحاولون الفرار منه، لكنّ الفرارَ مستحيل.

قد تكون مسرحياتُ بينتر فكاهيـــةً، لكنَّ ذلك يحدث أيضًا بطريقـــةٍ غير مريحة. قد يكون سبب هذا أنها تتعامل مع أفرادٍ طبيعيين تقريبـــًا يعيشون على حافـــة العنف. في الفصل الثاني من *"الوصي"* تبدو عملية التنظيف التي يقوم بها ميك Mick في غرفةٍ مظلمـــة بمكنسةٍ كهربائيـــةٍ لحظةً من لحظات الرعب الخالص لرجلٍ متشرد هو ديفيز Davies الذي دعاه إلى البيت أخُ ميك. يشرح ميك الأمر: لابد من توصيل المكنسة بالكهرباء مما يجعل الغرفة معتمـــة، قبل أن تعود اللمبـــةُ للإضاءة. تثير الضوضاءُ الرعبَ في قلب ديفيز حتى أنه يلتصق بالحائط مشرعًا سكينًا في يده:

إنني فقط أقوم بالتنظيف. . . كان هناك فتحةَ لتوصيل الكهرباء في الحائط، لكنها لا تعمل. كان عليّ أن أوصلها بمقبس الضوء . . . كيف ترى المكانَ الآن؟ لقد قمت بالتنظيف مرتين.

وقفة قصيرة

إننا نقوم بهذا بالتبادل، أخي وأنـــــا، لكي نتأكد من نظافة المكان. لقد عملتُ حتى وقتٍ متأخرٍ الليلة. ها أنذا وصلتُ إلى هنا. أعتقد أنني يجب أن أواصل التنظيف، إنه دوري.

اللغـــــة روتينيـــــة وعادية ولا تنطوي على ما يلفت الانتباه، حيث يبدو ميــك منهمكًا في عمله، غير مبالٍ بمخاوف ديفيز وذعره. يبقى العالمُ المألوفُ في مكانه، لكنّ الأعمالَ الروتينيـــة المألوفة أصبحت الآن مصادرَ غير متوقعـــــة للتهديد والعنف.

في نوع مختلف من الكتابة المسرحية، يركز توم ستوبارد Tom Stoppard في *"روزينكرانتز وجيلدينستيرن ميتـــــان"* *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) على رجال صغار في عالمٍ يجدان صعوبة في فهمه. روزينكرانتز وجيلدينستيرن هما من رجال الحاشية في مسرحية *"هاملت"* لشكسبير، في مسرحية هاملت نراهما يتجسسان على الأمير لصالح الملك؛ ينقل ستوبارد هذين الشخصين الهامشيين ويضعهما في وسط المسرح، حتى نرى هاملت من وجهة نظرهما، مع علمنا أنهما سوف يموتان حيث تجرفهما أحداثٌ لا قبل لهما بها. نلمس انجرافًا مختلفًا في مسرحيات جو أورتون Joe Orton خاصةً في *"تسلية السيد سلون"* *Entertaining Mr. Sloane* (1964) و*"ما شاهده الساقي"* *What the Butler Saw* (1969)، حيث يواجه أورنتون الجمهورَ بشخصياتٍ غريبـــــة تحيا حياةً غريبـــة؛ لأنه يتهكم من بقايا النظام الأخلاقي القديم. من الغريب أنّ مسرحياتٍ مثل هذه كانت مثيرةً للجدل وقتَ عرضها، لكنْ لم يعد أحد يهتم بها الآن.

يساعدنا هذا على معرفـة السبب في ذلك الشعورُ القويّ بالتدهور والانجراف decline and drift في مسرح ما بعد الحرب العالميــة الثانية. هنالك كتّابَ سياسيون كبار يعملون في المسرح البريطاني ممن واجهوا تحدي دراســة "حالــة الأمة" في فترةٍ من التدهور والانهيار. نستطيع أن نذكر مسرحيات ديفيد هير David Hare ومنها *"وفرة"* (1978) *Plenty* و*"اغتيال القضــاة"* (1991) *Murdering Judges*، و*"ذلــك الصيـف" That Summer* (1987) لديفيـد إدجار David Edgar، التي تدور حول إضراب عمّـال المناجم في بريطانيا عاميّ 5-1984. قد تبدو هذه المسرحياتُ من النوع الذي يهتم بالموضوعاتplays topical التي تصوّر الحياة البريطانيــة في تلك الفترة بالذات، لكنها أيضًا اهتمت بدراســة الحالــة المرضيــة التي أصابت الجسدَ الاجتماعي في بريطانيا بين عاميّ 1950 و2000، يبدو هذا واضحًا في المسرحيات العنيفـة التي كتبها إدوارد بونــد Edward Bond. في مسرحيته *"تم إنقاذه"* (1965) *Saved*، يصوّر بونـد العنفَ الذي يحدث في المدينــة ويصدم المتفرجين برؤيــة طفلٍ يُرجـم بالحجارة حتى الموت. لكنّ مسرحيته *"ليــر"* (1971) *Lear* وهي إعادةُ كتابةٍ لمسرحية *"الملك لير"* لشكسبير، وإن فاقتها في القسوة. وتلخص هذه المسرحية حالة المجتمع الحديث كما يراها بونــد. إذا كان بكيت يسعى إلى إقناعنا بعبثيــة الحياة في القرن العشرين، فإنّ بونــد يفضح وحشيتها وقسوتها وافتقارها إلى المعنى.

وهناك – وراء مسرحيات بونـد وبينترَ وهير وإدجـــار– اعترافُ بانهيار البُنى القديمــة للنظام، لكنْ ثمــة أيضًا وعيٌ بتأثير الماضي على الحاضر؛ لأنّ البنى القديمــة قد اختفت، بما في ذلك السلطة التقليديــة للرجال، فإنّ بعض كتّاب المسرح أرادوا الانطلاقَ للأمـــام، وأرادوا تبني مواقف جديدة. يتجلى هذا في أعمال كاتبة المسرح المهتمــة بالقضايا النسائية كاريــل تشرشيل Caryl Churchill. من أشهر مسرحياتها *"فتيات القمــة"* (1982) *Top Girls*، ومسرحيتها

التي تسخر فيها من سنوات حكم السيدة تاتشر *"أموال جـادة"* *Serious Money* (1987). في *"فتيات القمـة"*، تستحضر نسـاءً من التاريخ مثل بوب جون Pope Joan والصبورة جريسيلدا Patient Griselda، الزوجـة المطيعة من *"حكايات كانتربيري"* *Canterbury Tales* لجيفري تشوسر وتزج بهنّ إلى الحياة المعاصرة وتقيم حوارًا بينهن وبين نساء العصر الحديث حول القمع والصراع الذي تخوضه المرأةُ المعاصـرة لتنال الاعتراف بها. في *"فتيات القمـة"*، تبحث لويز Louise في وكالة "توب جيرلز" أو فتيات القمة للتوظيف عن عملٍ جديد بعد قضاء عشرين عامًا في الشركة نفسها:

لقد أمضيتُ عشرين سنةً في المرتبـة المتوسطة للإدارة. رأيتُ الشبانَ يرتقون في شركتي وفي الأماكن الأخرى إلى مناصب عُليا. لا أحد يهتم بي، ولا أتوقع ذلك، لا أجذب أيّ انتباه حتى عند ارتكاب الأخطاء، الجميعُ يؤمنون أنني أؤدي عملي على أكمل وجـه وبلا أخطاء.

تلخّص كلماتُ لويز تاريخَ المرأة برمته— يتوقع الجميعُ أنهـا ستؤدي الدور المطلوب منها على أفضل حال، لكنها دائمًا يُنظر إليها باعتبارها أقل من الرجل وتابعـة له، لذا فهي محرومـةٌ من الفرص التي تحقق ذاتها. لكنّ تحرك لويز في حد ذاته للمطالبـة باعتراف المجتمع يمثل موقفًا جديدًا مع نهايـة القرن العشرين. إنّ تشرشيل لا تعبّر فقط عن الشعور بوطأة الماضي وحضوره في الحاضر، وإنمـا عن الحاجـة لإعـادة صياغة النظام الاجتماعي بطرقٍ مختلفـة عن ذي قبل.

الروايـــــة

تقدم الرواياتُ الأولى لدوريس ليسينج Doris Lessing، من 1951 إلى 1969، أوضح الأدلـة، وإن كان ذلك بطريقةٍ غير مباشرة، على كيف ولماذا

تغيرت حياة الناس في الخمسة وعشرين عاما التي تلت الحرب العالميــة الثانية، تركز روايتها الأولى *"الحشائش تغنـــي"* (1951) *The Grass is Singing*، التي تدور أحداثها في جنوب روديسيا (زيمبابوي الآن)، على زواج ماري Mary وريتشــارد تيرنر Richard Turner، وعلى مقتل ماري على يد موسى Moses الخادم الإفريقي التي كانت تضاجعه. عادة ما يعود الفنُّ الروائي الإنجليزي من وقت إلى آخر إلى المستعمرات القديمة التي كانت خاضعـــة لهيمنة البريطانيين. يجعلنا هذا الأمرُ ندركُ إلى أي مـــدى اعتمد الإنجليزُ لفترةٍ طويلـــةٍ على الإمبراطوريـــة لتأكيد هويتهم. كانت الهويـــة الإنجليزيـــة تتحددُ معالمُها على أساس الاختلاف وعلى أساس أنها المركز، والهامش هو كل شيء آخر. هناك أيضًا من يقولون: إنه بسقوط الدور الإمبراطوري، خاصـــة مع الانسحاب البريطاني من الهنـــد في عـــام 1947، لم يعد للإنجليز ما يساعدهم على تحديد هويتهم.

تناقش روايـــة *"الحشائش تغنـــي"* الخلـــلَ والخـــواءَ الكـــامنين فـــي القـــوة الاستعمارية، كما تفضحُ غـــقم ونفاقَ المستعمرين أو المستوطنين. تبـــدأ الروايـــةُ بخبر جريمـــة القتل المنشور في جريدة محليّة، ثم تستطلع القصةَ التي تختبئ وراء العنوان. هنالك دائمًا في الرواية شعورٌ بالنظـــام الكولونيالي الذي فُرض علـــى إفريقيـــا دون مراعـــاةٍ للأرض ولا لطبيعـــة السكّان الأصليين. ربمـــا يُعتقـــد أنَ روايـــة تهتم بالجنوب الإفريقي ليس لها علاقـــةٌ كبيـــرةٌ ببريطانيـــا بعـــد الحرب، لكن ما نراه هنـــا سوف يتكرر مرات ومرات، وهو مستمرٌ حتى اليـــوم. كما لجأ الإنجليزُ دائمـــا إلى الإمبراطوريـــة لكـــي يحـــددوا معـــالم هـــويتهم الوطنية، واصـــلت الروايـــة البريطانيـــة اســـتدعاءها لوجهـــات النظـــر الخارجيـــة لمناقشـــة أمور داخليـــة. لعب كتّابٌ من الهنـــد وأيرلندا، علـــى وجه الخصوص، دورًا مهمـــا في الثقافـــة البريطانية منذ الحـــرب العالميـــة الثانية، لأنهم عندما يتأملون الأمور في دولهـــم مـــا بعـــد الاســـتعمار أو الفتـــرة الكولونيالية، يعترفون بالبلد الذي كان، للأفضل أو للأسوأ، جزءًا من تاريخهم. ومع

ذلك فإنَ الارتباط في روايـــــة *"الحشائشُ تغنـــي"* واضحٌ ومباشرٌ: إنَ المستعمرين الإنجليز يعيشون وفق أساليبَ هزليـــةٍ للشخصية الإنجليزيـــة، لا يميـزهم إلاَ الازدراء العرقي الذي يكنونـــه للإفريقيين.

بعد *"الحشائشُ تغنـــي"* تتبع ليسينج في سلسلةٍ روائية من خمســـة مجلدات بعنوان *"أطفالُ العنف"* *Children of Violence*، حياة سيدة تدعى مارثا كويست Martha Quest. الروايات الخمس هي: *"رحلة مارثا للبحث"* *Martha Quest* (1952) ، و*"زواج حقيقي"* (1954) *A Proper Marriage*، و*"رذاذ من العاصفـة"* *A Ripple from the Storm* (1958)، و*"محاصـــر"* Landlocked (1965) و*"المدينـــة ذات البوابات الأربع"* (1969) *The Four-Gated City*. تلقي هذه الرواياتُ الضوءَ على طفولة مارثـا في إحدى المزارع في جنوب روديسيا، وتورطها في أنشطةٍ سياسيةٍ يسارية، وزواجها، وحياتها في إنجلترا بعد الحرب، وصولاً إلى نهاية تبدو رؤيويـــة في عام 2000. تبحث مارثا عن شيءٍ ما، وتدخل في سلسلةٍ من التجارب، وتجد بعضَ الحلول، لكنها كلها غير شافية. تحاول ليسينج فهم العلاقـــة بين إرادة الفرد والحقائق التاريخية والسياسية الأوسع الأرحب. ثمـــة موضوعاتٌ مماثلة في *"الدفتر الذهبي"* (1962) *The Golden Notebook*.

وليـــام جولدينج William Golding كاتبٌ آخر ممن اهتموا، بصورةٍ مباشرةٍ وغير مباشرة، بعالم ما بعد الحرب. تدور روايته *"أميرُ الذباب"* *Lord of the Flies* (1954) حول مجموعـــةٍ من تلاميذ المدارس تُركوا في جزيرةٍ وتحولوا إلى الوحشية. إنها روايـــةٌ أخرى تُعري هشاشة النظم الحضاريـــة الحديثة. وكما هو الحال في الكثير من النصوص الحديثـــة نجد أنفسنا على بُعـد خطوةٍ واحدة من العنف. عـــادةً ما يناقشُ جولدينج في رواياته معنى الوجود. تدور روايـــة *"البـــرج"* (1964) *The Spire* عن رجلٍ دُفــع إلى بناء برجٍ هائلٍ لكاتدرائيـــة. إنها مجدُ اللــــه، وإن كانت خطـــة حمقاء. نلمس تناقضًا مقصودًا بعناية في هذا العمل؛ حيث يتأرجح جولدينج بين الالتزام بالمعتقدات الدينيـــة والإلحاد. في

روايـــة "*ظلمـــة مرئيـــة*" (1979) *Darkness Visible*، يخرجُ طفلٌ من الحرب بعد أن قُصفت لندن بالقنابل وقد تشوه تمامًا. يؤمنُ الطفلُ ماتي Matty بأنــه خُلق على هذه الأرض لغرضٍ ما. يبدو أنّ هذه هي القضية، حيث ينقذ حياة طفلٍ آخـــر قبيل نهايـــة القصة. يقدم تصرفه مثلاً عمليـــا لقوة الحب في هذا العالم. لكنّ أي انطباع بأنّ الروايـــة ليست سوى حكاية خرافيـــة a fable ذات رسالة إيجابيـــة محددة يقابله على الفور الشعورُ العام الذي يغلّف الروايـــة الذي يقول: إننا نواجه عالمـــا مظلما، وعنيفـــا وبلا معنى.

إنّ الانتقادات التي توجـــه إلى روايات وليام جولدينج يمكن أن تنطبق على الروايـــة الإنجليزية الحديثـــة بوجه عام. فرغم أنّ جولدينج بإمكانه التعامل مع الحاضـــر، فهو ينظرُ دائمًا إلى الوراء، متذكرا الطرق والأنظمـــة القديمة في تشكيل العالم وترتيب أوضاعه، ينسحب هذا النقد أيضا على روايات جون فاولز John Fowles، خاصـــةً في روايته "*عشيقة الملازم الفرنسي*" *French Lieutenant's Woman* (1969)، التي بدت وقتَ ظهورها عملاً متجددا وجديدًا. كاتب روائي من العصر الحديث يكتبُ روايـــةً فيكتوريـــة عن العلاقة بين تشارلز سميث سون Charles Smithson وسارا ودروف Sara Woodruff، التي كانت متورطةً في علاقةٍ سابقةٍ مع بحّـــارٍ فرنسيّ. يركز الراوي على الفجوة بين الإطـــار الذي توفره المعتقدات الآمنة المستقرة والشكوك التي أتت بها الحياة الحديثـــة. لكنّ الأسلوبَ السرديّ التجريبي الذي يستخدمه فاولز لا يستطيع إخفـــاءَ أنّ أفكاره نفسها تقليديـــة في الأساس، وأنه كاتبٌ ليبراليّ ينتمي للطبقة المتوسطة، وأنه يود أن يمتلك بطلـــة روايته امتلاكا تاما مثلما يفعل بطلـــه تشارلز. من الواضح أنّ فاولز لا يستطيع أن ينأى بنفســـه عن حياةٍ يهيمن عليها الرجال.

كما أنّ ذلك العجزَ عن التخلي عن الأفكار والرؤى القديمـــة تقبع أيضًا في قلب رواية "*وترلاند*" (1983) *Waterland* لجراهام سويفت Graham Swift. يواجه مدرّسٌ التاريخ في منتصف العمر مشكلةً تتعلق بفقدانْ وظيفته؛ لأنَّ مادة

التاريخ لن تدرّس بعد الآن. يروي قصـــة حياته بالطريقة نفسها الذي كان يحكي بها عن الماضي لتلاميذه من الأطفال. في حصة التاريخ – كما في حياته الشخصية – يتعاملُ مع العنف والمعاناة والمآسي، لكنّ القصــــة تفرضُ قدرا من التماسك، وبالتالي شيئا من الارتياح على الأحداث التي تقعُ بالصدفـــة. يعرف المدرسَ أنه إنجليزيّ في منتصف العمر، وأن هناك شيئًا ينتمي إلى الماضي المتعلق بحدود الجزيرة البريطانيـــة في القصص التي يرويها. لكن ما هو البديل؟ كيف لمؤلفٍ إنجليزيّ أن يتحرر من الأفكـــار والمفاهيم القديمـــة؟ وعلى نحو أوسع، كيف يتحرر الفنُّ الروائيُّ الإنجليزيّ من أساليب السرد القديمـــة؟

إنها نفسُ المشكلة التي يعالجهـــا مارتن أميس Martin Amis في جميع رواياته. في أعمال مثل *"المـــال"* (1984) *Money* و"حقول لندن" *London Fields* (1989)، يرسم أميس صورةً لبريطانيـــا أثناء فترة حُكم تاتشـــر، حيث يسعى الأفرادُ إلى تحقيق مصالحهم بكثيرٍ من التشاؤم في مجتمعٍ تعطلت فيه الثقافـــة والعلاقات الحميمة. لكن ما يميّز روايات أميس أنها تجيء على لسان هذا المجتمع، ويعيد إنتـــاجَ خطاب الحياة المعاصـــرة في إنجلترا وأمريكـــا. وكان من نتيجة هذا أنّ الحياةَ الحديثـــة أصبح يُنظر إليها من منظور الحاضر وليس من خلال النظم القديمـــة التقليدية. ومع ذلك، يشكك منتقدو أميس في أصالته قائلين: إنّ اللعب بالألفـــاظ في رواياته لا يمكن أن يُخفي ازدراءه الواضحَ للحياة الحديثـــة، الأمر الذي يعيدُ إلى الأذهان الموقف نفسه الذي عبّر عنه أبوه كينجسلي أميس Kingsley Amis في رواياته. كما يقول المنتقدون أيضًا: إن مارتن أميس، كعضو في المؤسسة الأدبيـــة، لا يستطيع أن يقدّم شيئًا أكثر من القشور والمظاهر السطحية لشيءٍ جديد.

أيضًا نلمس مستوىً مختلفًا من التجريب في أعمال قائمـــةٍ طويلةٍ من الكُتّاب الذين يُعدون خارجيين أو من خارج السياق outsiders بطريقةٍ أو بأخرى، نجدُ ذلك في الروايات المتعلقـــة بالطبقات العاملة في فترة ما بعد الحرب العالميـــة

الثانية، مثل *"ليلـة السبت وصبـاح الأحـد"* *Saturday Night and Sunday Morning* (1958) لألان سيليتو Alan Sillitoe، التي تحكي قصـــة أحد عمّال المصانع ويُدعى آرثر سيتون Arthur Seaton، الذي لا يرتفع طموحه إلى ما هو أكثر من النساء والخمر. المثيرُ للانتباه في هذه الروايـة أنها تطرحُ منظورا مختلفــا للحياة الإنجليزيـة ولحياة الطبقة العاملة. تعد دوريس ليسينج Doris Lessing من الخارجين عن الإطار العام an outsider؛ لكونها امرأةً من جنوب القارة الإفريقيـة. ويمكن القول: إنه بينما حاولت الأعمالُ التي ألّفها كتّاب من الرجال البيض المنتمين إلى الطبقة المتوسطة في السياق السائد أن تضيف شيئا جديدًا للفن الروائي، فإنّ القادمين من الخارج outsiders قد عثروا على طرقٍ جديــدة للكتابة، ورؤى جديدة للنظر إلى الحياة قد أسهمت في إثراء مسيرة الرواية الإنجليزيـــة.

تقدم الرواياتُ التي كتبتها كاتباتٌ من النساء اللائي استوعبن الخطابَ النســائيَّ خلال الثلاثين عامًا الماضيــة أمثلة واضحـةً على الأصوات الجديـــدة في الفن الروائي. كتبت أنجيلا كارتر Angela Carter، قبل موتها المبكر في سنة 1992، رواياتٍ وقصصًا قصيرة، وسيناريوهات للسينما، كما كتبت في اللاهوت والصحافة. من رواياتها *"مشــاعر حواء الجديدة"* *The Passion of New Eve* (1977) و*"أطفال عُقــلاء"* *Wise Children* (1987)، لكنْ في جميع أعمالها نلمس وجود مشــاعر فكاهيـــة متمردة ونزعــة للتكلف. تدور روايتها الثامنـــة *"أمسيات في السيرك"* *Nights at the Circus* (1984) حول فيفرز Fevvers، وهي فنانة تعمل في السيرك، ووالسار ، صحفي Walser الذي يرغبُ في كشف حقيقـة القصص الخيالية حول حياتها، وفق الأسلوب المبتكر الذي يميّز رواياتها، تلعب كارتر بالخيـــال وأسلوب وجهات النظر السردية. والنتيجة أنه بدلاً من أن يُعريِ "والسار" شيئًا عن حياة فيفيرز، تتعرض الطرقُ الأبويـــة السلطوية القديمة لسرد القصة، والتي تتحكم في العالم وتهيمن عليه للتعريـــة

والانكشاف. يمتد هذا الأسلوبُ إلى الطريقـــة التي تعالج بها كارتر المواضيع الجنسية، وسلوك شخصياتها ودوافعهم. هنالك أوجهٌ للتشابه بين ذلك وروايات جينيت وينترسن Jeanette Winterson، مثل *"البرتقـــال ليس هو الفاكهة الوحيدة"* (1985) *Oranges are Not the Only Fruit*، التي تدور حول طفلة تقوم على تربيتها أمُهـــا البروتستانتية بالتبني، وقرارها عندما بلغت سن المراهقـــة أن تصبح سحاقية. من المثير هنا أن هذه الحالة تتعدى السلطةَ الدينيـــة للذكور، لأنها في مواجهـــة الغريزة الشعورية للفتاة؛ على العكس، فإنّ موقف الطائفة الدينيـــة هنا هو الذي يشجع الفتاة على التمرد.

أيضًا هناك كتاب لا ينتمون إلى إنجلترا نفسها:أي ينتمون إلـــى اســكوتلاندا وويلز وأيرلندا مثلاً، ولكنهم ورثوا التقاليد الروائية الإنجليزية، ويتحـــدثون اللغـــة نفسها التي يتحدث بها الإنجليز، بالإضافة إلى أن لهم صوتهم الخاص، ومـــواقفهم المختلفة. يمكن أن نرى ذلك في رواية جيمس كيلمـــان James Kelman *"كم كان ذلك متأخرًا، كم كان"* (1995) *How Late It Was, How Late*. يعتمـــد كيلمـــان، وهو قومي اسكتلندي، على صوتٍ عدوانيّ من جلاسجو. ربما كان الانطباعُ الأكبرُ في السنوات الأخيرة هو الذي أثاره كتّاب تمتد جذورُهم فـــي أمـــاكن أخـــرى، أو الذين، لأنهم يعيشون في بلدان أخـــرى، اســـتمر تـــأثرُهم بـــالتراث الكولونيـــالي البريطاني. في.إس. نايبول V.S. Naipaul مؤلف أعمال مثل *"المُدلّـــك الغامض"* (1957) *The Mystic Masseur* و*"منـــزلٌ للـــسيد بيـــسواز"* *A House for Mr. Biswas* (1961). تعالج رواياته موضوعًا متكررًا في رواية ما بعـــد الاســـتعمار postcolonial fiction وهو البحث عن تقاليد مناسبة للكتابـــة. هـــذا أيـــضًا مـــن المواضيع المحورية في روايات سلمان رشدي Salman Rushdie. يضع الروائي في عصر ما بعد الاستعمار، الذي يفكر في طبيعـــة السلطة المختبئة في الأشـــكال السردية الأوروبية، نفسه في موقفٍ يمكّنـــه مـــن الإدلاء برأيـــه حـــول طبيعـــة الروايـــة الإنجليزية، وكذلك طبيعة الفكر والسلوك الإنجليزي. نستطيع أن نلمس

ذلـــك فـــي *"بقايـــــا اليـــوم"* (1989) *The Remains of the Day* لكازوإيشيجوروKazuo Ishiguro، وهي روايـــة تنتمي إلى ما بعد الاســتعمار، وتتناول القيم التي فككت معنى وبناء الثقافة الإنجليزية، وذلك بطريقة لا تتــوفر إلاّ لكاتب ينظر من الخارج.

الشعـــر

يقال عادة إن الأدبَ الإنجليزيَّ في النصف الثـــاني من القرن العشرين لم ينتج كتّابـــا كبارًا، قد يكون من السهل معرفة الأسباب. إنّ قصـــة الأدب الإنجليزي – خاصةً منذ القرن السادس عشر – حتى القرن التاسع عشر، تتوازى مع صعود بريطانيـــا كقوةٍ عالميـــةٍ كُبرى. في القرن العشرين، وقد آل هذا الدورُ إلى الولايات المتحدة الأمريكيـــة؛ أصبحت بريطانيا قوةً مهمـــة لكنها من الدرجـــة الثانية. ومن الإجحـــاف أن نطلق مثل هذا الحكم العام عندما نصفُ الأدب البريطاني في النصف الثاني من القرن العشرين بأنه مهمٌ لكنه من الدرجة الثانية. إذا تأملنا المشهدَ الشعري لهذه الفترة، نلمس – بصورةٍ متكررة – وصولَ الدخلاء outsiders بأصواتٍ جديدةٍ ممن أثروا الشعرَ الإنجليزي وأعادوا صياغته وتوجيه مساره.

لا تُعد هذا الظاهرة حديثـــة تمامًا؛ ففي الفترة التي ازدهرت فيها الحداثـــة، كان أهمَ شاعرين هما إليوت وييتس اللذين أضافا شيئًا جديدًا إلى الثقافة البريطانية وهما من الدخلاء أيضًا. إنّ قصائدَ أهم الشعراء الإنجليز الذين ظهروا في فترة ما بعد الحرب – وهو فيليب لاركن Philip Larkin – تبدو متواضعةً. نقرأ هذه القصائد في كتبٍ مثل *"المخدوع قليلا"* *The Less Deceived* (1955)، و*"حفلات زفاف في عيد الخمسين"* (1964) *The Whitsun Weddings* و*"نوافـــذ عالية"* (1974) *High Windows*، تقترب من تجارب الحياة اليومية بما

تنطوي عليه من حزنٍ وفكاهة، وبراعة في تصوير حياة الناس العاديين بأسلوب بسيطٍ ومباشر. قد يكون من السهل تجاوز لاركن أو تجاهله، لكنَ قصائده ذات البناء المحكم، والتي تتشابك فيها التفاصيل، وتتعقد في وصفها للحياة الإنجليزيـــة المعاصرة، إنما تعبر بعمق عن الحالة النفسية المتقلبة في بريطانيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وكان تيد هيوز Ted Hughes – وهو من معاصري لاركن – نمطا مختلفًا من الشعراء، خاصـــة في كتابه *"الغـــراب"* (1970) *Crow*، بإبرازه المستمر للعنف، إذْ يضع توحش الطبيعـــة في مواجهـــة أكاذيب الحضارة وادعاءاتها.

تزوج هيوز من سيلفيـــا بلاث Sylvia Plath التي تنتمي في الواقع إلى الأدب الأمريكي، وتستحق أن تحتل مكانها في الأدب الأمريكي؛ ولكن "بلاث" كانت في واقع الأمر أكثر تطرفًا وتمردًا من زوجها، تقدمُ مثالاً جيدًا على الصوت الجديد الذي يأتي به الدخلاء. في حالة بلاث، يتعلق الأمرُ بكونها أمريكية وامرأة في آن. كتبت ستيفي سمث Stevie Smith مجموعة قصائد نشرتها تحت عنوان "مجموعة قصائد" سنة ١٩٧٥، تعبر فيها – وبطريقة ملفتة – عن القلق الجنسي، واختلطت هذه المشاعر مع مشاعر أخرى حول الدين المسيحي. في وسعنا أن نصنف سميث ضمن تراث شعر نسائي يُسمح فيه بالمشاعر الخاصة المكبوتة بأن تقتحم ما يمكن تسميته بالقصائد المهذبة والمنضبطة رغم غياب هذا التهذيب في بعض الأحيان، ولكنه خروج محسوب ينطوي على معان خلابة في أحيان أخرى.

نستطيع أن نرى ذلك اليومَ في قصائد لكارول آن دافي Carol Ann Duffy، في كتابها *"مجموعة قصائد"* (1994) *Selected Poems*، خاصة ما يتعلق بمنولوجها الدرامي المثير للقلق. السطور التاليـــة من قصيدة "تدفئـــة لآلئها" "Warming Her Pearls"، وهي عن خادمةٍ عليها أن ترتدي لآلئ سيدتها كي تدفئهـــا قبل أن ترتديها تلك السيدة:

قريبةً من جلدي، لآلئوها. سيدتي

أمرتني أن أرتديها، أدفئهـــا، حتى المســـاء

عندما أمشّطُ شعرها. في السادســـة، سوف أضعها

حول رقبتهـــا الباردة البيضـــاء. إنني أفكر بها طوال النهـــار،

جالســـة في الغرفـــة الصفراء، تتساءل الحريرُ

أم التافتـــا، أيُ فستانٍ أرتدي الليلة؟ تحرِّكُ مروحتها

بينما أعمل بكل إرادتي، فيما تنفذُ سخونتي ببــطء

إلى كل لؤلؤة. يهبطُ على رقبتي حبلها. (١-٨)

تكمن مهارةُ دافي في الطريقـــة التي تستثمر بها التفاصيل اليوميـــة البسيطة والكلمات ذات الدلالـــة الجنسية. كلمة "السخونة" التي تنفذ ببطء إلى كل لؤلؤة لتمزجها بالحياة بما يشبه التلقيح أو الإخصاب، بينما كلمـــة "الحبل" توحي بعلاقـــة غير مريحة بين الخادمـــة والموت. يبدو أنّ القصيدة تشجع على مثل هذا النوع من القراءة من خلال التقدم الحذر للمتكلمـــة بنبرات هامسة. إنه صوتٌ يحاكي الرغبـــةَ المستعرة للعاشق الأفلاطوني، تلك الرغبـــة التي ليست محرّمـــة فقط بل مستثيرة.

ديلان توماس Dylan Thomas هو أيضا من الشعراء الذين يتجنبون التكلف الشعري. في كتابه "*مجموعة قصائد*" (1953) *Collected Poems*، يستخدم أسلوبًا بلاغيا مسهبا يحتفي بالطاقـــة الطبيعيـــة وبالمشاعر الوجدانية. وُجهت إليه انتقاداتٌ كثيرة على مدى سنوات طويلة، لأنه أسرف في استخدام النثر السلتي Celtic prose؛ لكنّ مثل هذه الانتقادات تتجاهل حقيقة أنّ توماس، ككاتب ما بعد العصر الكولونيالي (الاستعماري)، وكرجلٍ من ويلـــز يكتب بالإنجليزيـــة، لا يجب فقط أن يناقش العلاقة مع التراث الإنجليزي ولكنه يحبُّ أيضًا أن يكون

صادقا مع المشاعر الذي يراها ويميّزها في ثقافته. هنالك بُعدٌ مشابهٌ في قصائد ر.إس. توماس R.S. Thomas، وهو كاهنٌ يكتب في شمالي ويلز، ومات سنة 2000. ربما تبدو أشعارُه المنشورة في *"قصائد مختارة:* 1946-1968" *Selected Poems:1946-1968* (173) و*"القصائد الأخيرة: مجموعة مختارة" Later Poems: A Selection* (1983) كتاباتٍ وصفيـــــةً غير منطقية لحياة الريف في ويلز، لكنها قصائدُ تنطوي على وعيٍ عميق بالفجوة الثقافيــــة الهائلة التي تفصل بين ويلز وإنجلترا، والخوف أن تلتهم الثقافةَ الإنجليزيــــةَ ثقافةٌ أخرى، وأسلوبًا آخر للحياة، بل ولغـــةً أخرى داخل الجزر البريطانيـــــة.

لقد تميّز الشعرُ الاسكتلنديُّ دائمًا بأشخاصٍ، مثل ر.س. توماس، ممن كانوا يرغبون في التأكيد على ابتعادهم عن الثقافـــــة الإنجليزية، والمحافظـــــة على المسافة التي تفصلهم عنها. من أمثلة هؤلاء هيو ماك ديارميد Hugh MacDiarmid (1892-1878)، الذي ركّز طويلاً على استخدام العاميـــــة الاسكتلندية كلغـــةٍ أدبيةٍ حديثة. يستطيع الكتّاب السود، في كلٍ من بريطانيا أو في الأماكن التي كانت تحت الاستعمار البريطاني، أن يكتبوا عن العلاقـــــة بين الثقافـــــة المهيمنـــــة ومن هم خارج الإجماع الثقافي العام. يتجلى هذا في قصائد ديريك والكوت Derek Walcott، خاصةً في كتابه *"المنبـــــوذ" The Castaway* (1965)، ومؤخرًا في قصائد لينتون كويزي جونسون Linton Kwesi Johnson؛ لأنه ولد في جاميكـــــا، لكنه أتى إلى إنجلترا في التاسعة من عمره، ويتناول جونسون في قصائده قضايـــــا عرقيـــــة واجتماعية، معتمدًا على قوة التأثير الكامنـــــة في صوت الساخطين الهامشيين في شوارع لندن.

لكنْ ربما أتت أفضلُ الأشعار البريطانيـــــة في الربع الأخير مـــن القـــرن العشرين من شمالي أيرلندا على يد ثلاثـــــة من الشعراء المميّزين هـــم شـــيمس هيني Seamus Heany، وديريك ماهون Derek Mahon وبـــول مالـــدون Paul Muldoon. لم تكن تلك الحيويـــــة الشعريـــــة القادمـــــة من شـــمالي أيرلنـــدا

وليدة الصدفـــــة؛ لقد عبّر الشعرْ دائما، أكثر من أي شـــكلٍ أدبـــيٍّ آخـــر، عـــن الأزمات والمعاناة.

رغم أن شاعرا مثل بول مالدون لم يكن لديه الكثير ليقوله في شعره عن القضايا السياسية المحلية ، لكنْ ثمـــــة توترٌ حاضرٌ دائمًا في قصائده. "كوبـــــا" "Cuba" من أفضل تلك القصائد:

جاءت أختي الكبرى ذلك الصباح

في فستانها الليليّ المصنوعِ من الموصلين الشفاف.

"من، بحق الجحيم، تظنين نفسكِ،

تهرعين إلى حفلات الرقص كما لا يضاهيك أحدٌ؟

كما لو لم يكن لدينا ما يكفي من المشكلات

في عالمٍ يعاني من الحرب، كما لو لم يكن العالمُ قد أشرف على نهايته؟

كان أبي يضربُ طاولةَ الإفطار بعنف.

"هؤلاء 'الينكيون' لا تعتمد عليهم —

فلو أنك سمعت باتون في آرماه –

لكن كيندي هذا يبدو أيرلنديا تقريبًا

لذا فهو ليس أفضل منـــــا جميعًا.

وهو فقط من ينطق بالكلمة.

إذا كان في ذهنك شيءٌ

ربما كان من الأفضل لك أن تكون في سلامٍ مع اللـــــه."

كنت أستطيعُ سماعَ ماري من وراء الستارة.

"باركني، أبتِ، لأنني ارتكبتُ الخطيئة.

كذبتُ مرةً، وعصيتُ مرةً.

لقد لمسني أحدُ الصبيـــــة، يا أبتِ، ذات مرةٍ."

"أخبريني، يا طفلتي، هل كانت لمستُه جسيمةً؟

هل لمس صدركِ، على سبيل المثال؟

لقد احتك بي، يا أبتِ، لكن برقةٍ."

تناقش القصيدةُ موضوعَ السلطة التي تمارسها الكنيسة، والعائلة، والأبُ والأخُ على الفتاة. وكما هو الحال في كثيرٍ من الكتابات الحديثـــــة، يبدو واضحا أنَ الأنظمـــة السلطويـــــة القديمة لا زالت تمارسُ دورها القمعيَ في عصرٍ حقق الأفرادُ فيه قدرا كبيرًا من الحريـــة والتحرر، بما في ذلك التراث الكولونيالي (الاستمعاري). ثمـــة شعورٌ بأنّ الماضي مازال رابضا فوق الحاضر مما يعيق الحركــــة إلى الأمام.

الفصـــل السادس عشـــر
تذييـــل

القرن الحادي والعشرون

من المبكر جدا أن نكتبَ عن الأدب في القرن الحالي— القرن الواحــد والعشرين. لكننا، بالطبع، نستطيعُ أن نستشرف الاتجاهاتِ والاهتمامات فيه. عندما ننظرُ إلى النصوص التي كُتبت في نهايــة القرن التاسع عشر، نرى كيف أنها بدأت في استطلاع المواضيع والقضايـــا، وكيف بدأت أيضا في تبني الاتجاهات التي ستصبح محوريـــةً وأساسيةً في عصر الحداثة. بالمثل، نستطيع أن نرى أن الكتب التي ظهرت في نهاية القرن العشرين قد وضعت الخطوط العريضة، وعبدت المسالك التي قد يسلكها الكتاب في السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين.

لابدّ أن نلفت الانتباه إلى أنّ الولايات المتحدة الأمريكية، وليست بريطانيـــا، هي التي ستكون مركز الكتب المكتوبـــة باللغة الإنجليزية. وهنا ينبغي أن نفرّق بين الأدب الإنجليزي والأدب المكتوب بالإنجليزيـــة. لقد ركز هذا الكتابُ على الأدبِ الإنجليزي، لكنّ في المستقبل سيكون التركيزُ على الأعمال المتنوعـــة التي تُكتب بالإنجليزيـــة في عدة بلدان . وعلى هذه الخلفيـــة، نرى، وربما نكون مخطئين، أنه ليس من المُرجَّح أن يظهر كاتبٌ إنجليزيّ كبيرٌ في الشعر، أو الروايـــة أو المسرح في العشرين عامـــا القادمة. وإذا ظهر كاتبٌ مهم في بريطانيا، سيكون ممن هم خارج السياق العام، بمعنى أنه سيكون أكثرَ ارتباطـــا بالتراث الشعري السائد (قد يكون ويلزيا أو اسكتلنديا أو إيرانيا، على سبيل المثال). قد يكون بيتر أكرويــد Peter Ackroyd، أو جوليـــان بارنز

Julian Barnes أو ويــل سلف Will Self كتابا جيدين، لكنْ من الصعب أن تميَز اتجاهــا جديدًا للرواية في كتاباتهم، مثلما حدث مع جيمس جويس عندما نشر *"عوليس"* على سبيل المثال. إنهم امتداد للتراثَ القائمَ، ولا يريدون تغيّيره. ومع ذلك فلقد اعتدنـــا على مثل هذا الموقف في بريطانيــا، كما اعتدنا أيضا على أنّ الفراغَ الذي يصيبُ قلبَ الثقافة الأدبيــة البريطانيــة يتيح الفرصــــة أمام كل أنواع الكتّاب الذين يكتبون من الهامش. فعملٌ – على سبيل المثال – مثل *"تحديد مكان القطار"* (1993) *Trainspotting* لإرفين ويلش Irvine Welsh وهو اسكتلنديّ، يسلط الضوءَ على ثقافـــة المخدرات في إدنبرة، ويفاجئونا بالتنوع الذي تتمتع به بريطانيا الحديثة. ومثل هذا النوع من الكتابة، وإن كان مهمــا ومنتشرًا، إلاّ أنــــه متواضعٌ وليس طموحًا بما يكفي.

في هذا الصدد، يظهر التناقضُ بين روايات ويلش وتلك التي كتبها سلمان رشدي Salman Rushdie. عندما ظهرت *"أطفالُ منتصف الليـــل"* *Midnight's Children* (1981)، تولد شعورٌ فوريّ بأننا إزاء نصٍ كبير وطموح لا يشبه أي شيء من قبل. تدور أحداثُ *"أطفال منتصف الليـــل"* حول تاريخ الهند منذ الاستقلال، وتتوازي هذه القصـــــةُ مع التاريخ الشخصيّ للراوي: وُلد سليم سيناي Saleem Sinai في الخامس عشر من أغسطس سنة 1947، أي في اليوم الأول لاستقلال الهنــد، عندما يعاد وضع الروايــــة – وهي نمطٌ أدبيٌّ غربيّ يركز عادةً على العلاقة بين الأفراد والمجتمع – في سياقٍ جغرافيّ وثقافيّ مختلف، فإما أنها تقلد بضعف النموذج الأصلي، أو تتحول إلى شيءٍ آخر كما هو الحال في روايــــة *"أطفال منتصف الليـــل"*. لا يقدم رشدي سردًا تاريخيا منظمًا للهند الحديثــــة. على العكس، فهو يستخدم أسلوبًا أشبه بالواقعيــــة السحرية magic realism، ويعرض حكايةً غريبــة مربكــــة ذات شخصيات وأحداث غريبــة وتطور سردي يناهض المنطقَ التقليدي. هكذا يبتعدُ رشدي في تقنياته السردية عن التقاليد الغربيــــة، وهو الاتجاه الذي يتماشى مع الموضوع الذي يتناوله، لأنَّ

تاريخَ الهنـــد لابد أن يعتمد على العلاقات المتشعبة بين المستعمِر والمستعمَر. من الملامح الرئيسة لهذا الجانب اللغويّ، حيث تستطلع *"أطفال منتصف الليـــل"* الفروقَ بين الصيغ المتعلقة باللغـــة الإنجليزيـــة الغربية والهندية.

كان من نتيجـــة ذلك روايـــةٌ تنتمي إلى نمطين من التراث الأدبي: التراث الهندي، والتراث الإنجليزي. كانت وفيّـــة للتاريخ الهندي، لكنها – في الوقت نفسه – تعكس – من ناحية الشكل والبناء والموضوع – التراثَ الأدبيَّ في الغرب. استقطبت الروايـــةُ اهتماما واسعا في الشرق أشبه بذلك الاهتمام الذي نالته روايته *"آياتٌ شيطانيـــة"* (1988) *The Satanic Verses*، وهي رواية تدور حول باكستان الحديثـــة. لقد تسببت الرواية في ظهور مطالب بمنع نشر الكتاب، والتهديد بقتل سلمان رشدي، مما اضطره إلى الاختباء لعدة سنوات. كانت ردودُ الفعل في الغرب على *"أطفال منتصف الليـــل"* و*"آياتٌ شيطانيـــة"* مختلفة. يهتم القارئُ الغربيُّ بطريقـــة تصوير المجتمعات، لكنه يهتم أيضًا بالطريقة التي يعكسُ بها البناءُ الروائي التجربة؛ يتضح هذا في طريقة تحليل رشدي للمجتمع الآسيويّ، وهي طريقة تنبهنـــا إلى طبيعـــة القيم ومنظومـــة الأخلاق والسلوك التي نؤسسها في مجتمعنا. هنالك تأثيرٌ مشابه عند التعامل أساسا مع الحياة الهنديـــة مع تقديم تعليق غير مباشر عن الحياة الإنجليزيـــة والرواية في إنجلترا، في أعمال روائيين مهمين في الهنـــد هما فيكرام سيث Vikram Seth في روايـــة *"صبيٌّ مناسب"* *A Suitable Boy* (1993) وأرونداتي روي Arundhati Roy في *"ربُّ الأشياء الصغيـــرة"* *The God of Small Things* (1997).

يقتضي التناولُ المتكاملُ للأدب في الوقت الحالي ضرورة إلقاء الضوء على عددٍ من الكتّـــاب البريطانيين من أصولٍ إفريقيـــة وآسيوية. ولدت كاريل فيليبس Caryl Philips في سانت كيتس St. Kitts لكنها عاشت في بريطانيا منذ طفولتها. ركزت في رواياتها على الموضوع الكولونيالي والميراث الاستعماري. من هذه الروايات *"الممر الأخيـــر"* (1985) *The Final Passage*، و*"حالـــة استقلال"*

A State of Independence (1986)، و*"كامبريدج"* (1991) *Cambridge* و*"طبيعـــة الدماء"* (1997) *The Nature of Blood*. بينما تتنقل فيلبيبس إلى جيئة وذهابا في رواياتها بين بريطانيـــا وجزر الكاريبي West Indies. يركز هانيف كيوريشي Hanif Kureishi، وهو من أم إنجليزيـــة وأبٍ باكستانيَ على الفروق بين الأجيـــال في بريطانيـــا ذات الثقافات المتعددة، كتب مسرحيات، وسيناريو واحد لفيلم *"مغسلتي الجميلة"* *My Beautiful Launderette* الذي عرض في سنة 1985، وروايات منها *"بوذا الضواحي"* (1990) *The Buddha of Suburbia*، و*"الألبوم الأسود"* (1995) *The Black Album* و*"مودة"* (1998) *Intimacy*. تقدم هذه الأعمالُ شكلاً روائيـــاً مدهشاً. يعالج سيناريو*"ولدي المتعصِّب"* *My son the Fanatic* (1998) لكيوريشي، الصراع بين أحد المهاجرين الليبراليين وابنه الأصولي المتعصب. ولدت بوشي إميشيتا Buchi Emechta في نيجيريا، وانتقلت إلى الحياة في لندن في سن العشرين. من رواياتها: *"في الخندق"* *In the Ditch* (1972)، و*"ثمن العروس"* (1976) *The Bride Price*، و*"جويندلن"* *Gwendolen* (1989). وتسلط روايـــة *"متعُ الأمومـــة"* (1979) *The Joys of Motherhood* الضوء على صراع نـــو إيجو Nnu Ego في رعاية أسرتها، وعلى دورها كأم في تربيـــة تسعة أطفال، بما يشبه البطولة والتضحية التي لا تنتهي. وكما هو الحال في روايات إميشيتا الأخرى، التي تدور أحداثها أيضا في غرب إفريقيا، تمتزج مشاعرُ التعاطف والغضب في دفاعها عن حقوق المرأة. من الواضح أنه ثمـــة فروق هائلة بين فيلبيس وكيوريشي وإميشيتا (خاصةً فيما يتعلق باختيار الأماكن التي تدور فيها الأحداث)، لكننا نلمس فيهم جميعًا تعقيدات العلاقـــة عندما تتلاقى ثقافـــة مع ثقافة أخرى، وعندما يمتزج تراث اجتماعي وثقافي في تراث اجتماعي وثقافي آخر.

إذا كان من خصائص الأدب الإنجليزي الذي ظهر في الآونـــة الأخيرة الذي نجده عند هؤلاء الروائيين الآسيويين والسود أن الذين كتبوه من الدخلاء

القادمين من مشارب أخرى، فإنه أيضا تميّز بنزعـــة النظر إلى الوراء. لم يهتم الإنجليـــزُ بالتاريخ كما حدث ذلك في بداية القرن الواحد والعشرين. وإذا كانت بريطانيا في سنة 1947، قد بدأت في فقدان هويتها ومكانتها كقوة استعماريـــة، فإنها على مدى بعض السنوات كانت تحاول – وإنْ على مضض – أن تتكيّف مع صورتها الجديدة كدولـــة في الأسرة الأوروبيـــة. وإن كان البريطانيون، في اللحظة الراهنـــة، لا يعرفون تماما من هم وأين يقفون، فإنهم يعتقدون أنّ الماضي سوف يُضفي بعض المعنى على الحاضر. على مستوى الأدب، يتجلّى هذا الاتجـــاهُ في ظهور نوعٍ معيّن من الروايـــة التاريخية التي تجد التوازي بين الماضي والحاضر، وإنْ كانت أيضا تسلط الضوءَ على الفروق بينهما. من أمثلة ذلك روايـــة *"العودة"* (1989) *Restoration* لروز تريمين Rose Tremain، التي تدور أحداثها في بلاط الملك تشارلز الثاني، متتبعـــة صعود وهبوط روبرت ميريفيل Robert Merivel، عندما طُرد من البلاط، بدأ رحلتـــه المؤلمـــة للبحث عن الذات. تعد الرواية، إلى حدٍ ما، مرآة تعكس التجاوزاتِ التي حدثت في حقبة الثمانينيات 1980s، وتقارن بين الماديـــة والسخرية المتشائمة في البحث عن اتجاه أكثر واقعيةً للحياة.

يعود ر.س. بايات A.S. Byatt في روايته *"امتلاك: قصة رومانسية"* *Possession: A Romance* (1990) إلى العصر الفيكتوري من أجل دراســـة الأحوال في بريطانيـــا، بشكلٍ غير مباشر في نهاية القرن العشرين. تناقش الرواية كيفَ أنّ الأفكار الفيكتوريـــة المتعلقـــة بالعلاقات بين الجنسين تتشابه مع أفكارنا، وتختلف عنها في آن. من الكتاب المهتمين أيضًا بالماضي بيتر أكرويـــد Peter Ackroyd في رواياتٍ منها *"مستنقعات الصقور"* *Hawksmoor* (1985)، و*"تشاترتون"* (1987) *Chatterton*، و*"منزل الدكتور دي"* The House of Doctor Dee (1993)، و*"ملتون في أمريكـــا"* (1990) *Milton in America*. كتب أكرويد عن الماضي مدفوعـــاً برغبته في فهم الحاضر. وكان أكرويد أيضًا

كاتبا للسيَر الذاتية الأدبيـــة literary biographer، فكتب عن ديكينز Dickens (1990)، ووليم بليك William Blake (1995) وتوماس مور Thomas More (1998)؛ وكتب بشغفٍ عن لندن London (2000). يُذكر أن هذه السيَر لم تكن تراعي التقاليد الصارمة لهذا النمط من الكتابـــة، فإلى جانب البحث الشاق، لم يكن أكرويد يتردد في إطلاق العنان لخياله كروائيّ. وكان من نتيجــة ذلك، وهذا لا يحدث في السيَر التقليدية، أننا نجدُ شعورًا نشطًا عن علاقة الماضي بنـــا، وإن كان مختلفًا مع حاضرنا وواقعنا. من بين الكتاب الآخرين الذين عادوا إلى الماضي في رواياتهم باري أنسوررث Barry Unsworth في *"الجوع المقدّس" Sacred Hunger* (1993)، وسباستيان فوكس Sebastian Faulks في *"أغنية الطائر"* (1993) *Birdsong*، وبات باركر Pat Barker في *"ثلاثيـــة التجدد" The Regeneration Trilogy* (1996)، ومايكل أونداتجي Michael Ondaatje في *"المريض الإنجليزي"* (1993) *The English Patient*.

إذا كانت هناك فترة من الزمن يتم الرجوعُ إليها أكثر من أي فترةٍ أخرى، فإنهـــا الأربع سنوات التي استغرقتها الحربُ العالميـــة الأولى. كانت بريطانيا لا تزال في تلك اللحظة قوةً عُظمى، لكنها قد بدأت تفقد مكانتها كقوة عالميـــة. يرتبط صعودُ الروايـــة في أوروبا الغربيـــة ارتباطًا كاملاً بظهور الدول القومية nation state داخل القارة، ويمكننا القول: إن الحالة الحاليـــة للروايـــة الإنجليزيـــة هي انعكاسٌ للشكوك الموجودة الآن في بريطانيا، بما في ذلك الشكوك حول مكانـــة الدولـــة كدولةٍ قومية. باختصار.. لدينا أدب وطني يعبّر عن الفوضى والارتباك وفقدانْ الاتجـــاه، على هذه الخلفيـــة، تبدو الأعمال التي تنظر إلى الوراء، وتلك الأعمال التي تطرح أفكارًا من خارج السياق العـــام هي القادرة على الانتشار بصورةٍ أفضل. وهذه الأفكار في أذهاننا، نتجـــه إلى شعر شيمس هيني Seamus Heaney. وهيني من شمال أيرلندا وإن كان يعد نفسه أيرلنديـًا يكتب من الهامش، وجميع أعمالـــه، خاصـــةً ترجمتـــه الحديثة لـــ "بيولفـ" (1999) Beowulf، تعود إلى الماضي.

نشر هيني عددا من المجموعات الشعريـــة منها *"موت عالم طبيعة"* (1966) *Death of a Naturalist*، و*"عمل ميداني"* (1979) *Field Work*، و*"الفانوس المراوغ"* (1987) *The Haw Lantern*، و*"مستوى الروح"* *The Spirit Level* (1996)، و*"الضوءُ الكهربائي"* (2001) *Electric Light*. وقد منح جائزة نوبل للآداب في عام 1995. يمكن أن ننظر إلى هيني نظرة مزدوجـــة، باعتباره كاتبا إنجليزيا وكاتبا أيرلنديـــا، ترتبط أعماله بوطنه الأم وعلاقته المعقدة معه، والمعارك التي دارت على ترابه، أما ترجمته لـــ"بيولف" فهي، على الرغم من سذاجتها، تسلط الضوء على الصراع بين الجيران القريبين. في الوقت نفسه، ومع بداية الألفيـــة الجديدة، فهي تعود إلى الوراء لأكثر من ألف سنة في الأدب الإنجليزي، لكنَ الماضي لن يضيءَ الطريقَ أمام الحاضر، ولن يساهمَ في حلٍ مشكلاته. وإننا إذْ نبدأ القرنَ الواحد والعشرين، فإنَ الأدبَ الإنجليزي، بما في ذلك ما كتبه مؤلفون مثل رشدي وهيني، يبدو مهمومـــــا بإجراء عملياتَ التحليل الذاتي، ونحن مستمرون في سعينا إلى فهم أنفسنا وموقفنا في هذا العالم الذي نعيش فيه.

فترات الأدب الإنجليزي
واللغة الإنجليزية

يقسم علماء اللغة تاريخ اللغة الإنجليزية إلى ثلاث فترات عند الحديث عن اللغة الإنجليزية:

اللغة الإنجليزية القديمة	٤٥٠ – ١١٠٠
الإنجليزية الوسيطة	١١٠٠ – ١٥٠٠
الإنجليزية الحديثة	١٥٠٠ –––

وعند تناول فترات الأدب الإنجليزي، يستخدم المؤرخون عادة هذه المصطلحات:

الأدب الإنجليزي القديم	٤٥٠ – ١٠٦٦
الأدب الإنجليزي الوسيط	١٠٦٦ – ١٤٨٥
الأدب الإنجليزي في عصر النهضة	١٤٨٥ – ١٦٦٠
عصر العودة (عودة الملكية)	١٦٦٠ – ١٧٠٠
العصر الأوغسطي / أدب القرن الثامن عشر	١٧٠٠ – ١٧٨٩
العصر الرومانسي	١٧٨٩ – ١٨٣٧
العصر الفكتوري	١٨٣٧ – ١٨٨٠

أواخر العصر الفكتوري	١٨٨٠ – ١٩٠٠
أدب القرن العشرين	١٩٠٠ – ١٩٩٩

وفي وسعنا أن نقسم الفترة الأخيرة (أدب القرن العشرين) إلى الفترات التالية:

أدب العصر الإدورادي	١٩٠٠ – ١٩١٤
أدب الحداثة	١٩١٤ – ١٩٤٩
أدب الثلاثينيات	١٩٣٠ – ١٩٣٩
أدب الأربعينيات	١٩٤٠ – ١٩٤٩
أدب ما بعد الحرب	١٩٤٥ –––

ويفضل بعض النقاد التركيز على الأحداث الأدبية التي صاحبت أحداثا تاريخية عندما يتعرضون لعصور الأدب. على سبيل المثال: يقال إن العصر الرومانسي يبدأ في عام ١٧٩٨ مع صدور الأناشيد الغنائية لوردزورث وكوليردج، أو في عام ١٧٨٩ وهو العام الذي اندلعت فيه الثورة الفرنسية. أيضًا يمكن اختيار أحداث مختلفة، فيقال – مثلاً – إن الفترة الفكتورية تبدأ في عام ١٨٣٢ مع مشروع قانون الإصلاح بدلاً من عام ١٨٣٧ وهو عام استواء الملكة فكتوريا على عرش إنجلترا. على أية حال، يوجد إجماع على التواريخ والمصطلحات المستخدمة في هذا الكتاب.

جدول بالأحداث
حسب تسلسلها التاريخي

إنّ التواريخ المتعلقـــــة بالفترات المبكـــرة تقريبيـــــة، كما هو الحال مع قصائد تشوسر ومسرحيات شكسبير، كما أنّ هناك مشكلة هي أنّ كثيرًا من النصوص تم تداوله في شكل مخطوطات. في القائمـــــة التالية، نقدم الأسماء الأولى للكُتّاب لكتاباتهم الأولى و ليست اللاحقة (لن يتم ذكر كل أعمال الكاتب). إذا لم يتم التنويـــــه، فالتاريخ المذكور يشير إلى النشر. في حالة النشر المسلسل، فإنّ التاريخ المذكور يشير إلى أول إصدار.

407 الرومان يسحبون قواتهم من بريطانيا لحماية روما.

410 القوطيون Goths يدمرون رومـــــا.

c.425 الإنجليز و الساكسونيون و القبائل الألمانية الشمالية (الجوتيون) Jutes يقومون بغارات.

449 القبائل الأمانية الشمالية (الجوتيون) تستوطن مقاطعة كنت Kent .

450 مجيء الساكسونيين إلى إنجلترا للاستقرار في ويسيسكس Wessex.

597 بعثـــــة القديس أوجستين St. Augustine لتحويل إنجلترا إلى المسيحية تصل إلى كنت.

664 قبول سايــنـــــود حاكم ويتبي Synod of Whitby بالكاثوليكية الرومانيـــــة كديانة معترف بها.

c.670 ترنيمـــة كايدمون Caedmon's Hymn (من التسجيلات المبكرة للشعر اللأنجلو ساكسوني الشفهي).

c.700 تأسيس سبع ممالك في إنجلترا: نورث أمبريا Northumbria، وميرسيا Mercia، و شرق أنجليا East Anglia، و إيسيكس، و كنت، و ساسيكس Sussex، وويسيكس.

c.720 أناجيـــل ليندبسفارن Lindisfarne Gospels باللاتينية (تم إضافة التفسير الأنجلو ساكسوني في القرن العاشر).

731 بيد Bede: التاريخ الكنسي للشعب الإنجليزي.

735 موت بيد.

c.750 تأليف "بيولف".

779 أوفا Offa يصبح ملكًا على كل إنجلترا.

793 بدء غارات الفايكينج؛ تدمير ليندبسفارن.

796 موت أوفا حاكم ميرسيا.

871 ألفريد Alfred يصبح ملكـــاً على ويسيكس.

871 بدايـــة التاريخ (التأريخ) الأنجلو ساكسوني.

899 موت ألفريد.

960 دانستان يصبح رئيسًا للأساقفة في كانتربيري.

991 معركة مالدون.

992 أيلفريك Aelfric: عظات كاثوليكية (مترجمة عن اللاتينية).

1000 تاريخ أربع نسخ من المخطوطات الرئيسية للشعر الأنجلو ساكسوني: (c.975)، (c.975).

1042 تنصيب إدوارد كاهن الاعتراف.

1066 موت إدوارد كاهن الاعتراف؛ تنصيب هارولد Harold؛هزيمة هارولد هاردرادا Harold Hardrada (ملك النرويج) في جسر ستامفورد في معركة هسيتينجز؛ وليم حاكم النرويج يصبح ملكًا على إنجلترا.

1070 لانفرانك Lanfrank يصبح كبيرًا لأساقفة كانتربيري.

1086 كتاب "دومزداي" (يوم القيامة) Domesday Book (مسح لإنجلترا).

1087 تنصيب وليام الثاني William II .

1096 الحملة الصليبية الأولى (يتبعها دعوة البابا الدول المسيحية لتحرير "الأماكن المقدَسة" من المسلمين؛ تنتهي الحملة الصليبية في سنة 1291.

1099 استيلاء الصليبيين على القدس.

1100 وفاة وليام الثاني؛ تنصيب هنري الأول Henry I.

1135 وفاة هنري الأول؛ تنصيب ستيفين Stephen.

1138 جيفري من مونماوث Geoffrey of Monmouth *"تاريخ ملوك بريطانيا"* *History of the Kings of Britain*.

1147 الحملة الصليبية الثانيـــــة.

1152 زواج هنري الثاني من إلينور Eleanor of Aquitaine.

1154 وفاة ستيفن؛ تنصيب هنري الثاني (بداية مجلس بلانتجينيت House of Plantagenet).

1145 ويس Wace: *Roman de Brut* "تاريخ إنجلترا"؛ نهاية تاريخ بيتربوروه Peterborough Chronicle ، آخر فروع الأنجلو ساكسونيين.

1169 غزو أيرلندا على يد البارونات النورمانديين Norman Barons.

1170 مقتل توماس بيكيت (القديس توماس).

c.1184 أندريا كابيلانوس Andrea Capellanus: *De Amore* (عن الحب في البلاط الملكي).

1187 استيلاء المسلمين العرب Saracens على القدس.

c.1188 جيرفيز Gervase *"تاريخ كانتربيري" History of Canterbury*.

1189 وفاة هنري الثاني؛ تنصيب ريتشارد الأول Richard I.

1189 الحملة الصليبية الثالثـــة.

1199 وفاة ريتشارد الأول؛ تنصيب جون John.

c.1200 *"البومة و العندليب" The Owl and the Nightingale*؛ لازامون Lazamon: *Brut* "تاريخ بريطانيا"؛ تأريخ جوسلين دي بريكلوند Jocelin Brakelond.

1202 الحملة الصليبية الرابعـــــة.

1204 ضياع نورماندي على يد الملك الإنجليزي؛ الصليبيون يدمرون القسطنطينية (بيزنطة).

1215 توقيع ماجنا كارتا Magna Carta (تحديد القيود على سلطة الملك: لا يتم حبس الرجل الحر أو معاقبته إلاّ بالقانون).

1216 وفاة جون؛ تنصيب هنري الثالث Henry III .

1217 الحملة الصليبيـــة الخامسة.

c.1220 دليل العبادات.

1221-4 وصول الرهبان الدومينيكان و الفرانسيسكان إلى إنجلترا.

c.1225 *"الملك هورن" King Horn* (قصة رومانسية باللغة الإنجليزية).

1228 الحملة الصليبية السادسة (إعادة السيطرة على القدس).

1244 المصريون يستولون على القدس من المسيحيين.

1272 وفاة هنري الثالث؛ تنصيب إدوارد الأول Edward I .

c.1275 جويلوم دي لوريس *"رومان دي لا روز"* (قصيدة على شكل حلم رؤيوي: محاكاة لقصة غرامية).

1291 المسلمون يستردون Acre: نهاية الصليبيين.

1307 دانتي Dante Alighiere، *الكوميديا الإلهيـــــة ine Comedy* (1307-1321).

1314 معركة بانوكبيرن Bannockburn (Robert the Bruce يهزم الإنجليز).

1327 تنصيب إدوارد الثالث.

1327 بيترارك يرى لورا في الكنيسة؛ و هي مصدر الإلهام لسونيتاته التي نُشرت في 1-1470 .

1337 ينصّب إدوارد الثاني نفسه ملكًا على فرنسا في أعقاب الهجوم على مقاطعاته الفرنسية: بداية مائة عام من الحروب بين إنجلترا و فرنسا (التي انتهت في 1451).

c.1343 مولـــــد جيفري تشوسر Geoffrey Chaucer.

c.1344 تأسيس نظام جارتر Order of Garter.

1346 هزيمة الفرنسيين على يد الإنجليز في معركة كريسي Crecy.

1349 الموت الأسود (جائحـــة الطاعون) في إنجلترا، القضاء على ثلث سكان أوربا.

1349 جيوفاني بوكاشيو Giovanni Boccacio: *The Decameron* (1349-51).

1360 يتخلى إدوارد الثالث عن مطالبته بعرش فرنسا.

1362 الإنجليزية تحل محل الفرنسية كلغة للقانون في المحاكم و البرلمان.

1367 وليام لانجلاند William Langland: *Piers Plowman*.

c.1369 تشوسر: *"كتاب الدوقة" Book of the Duchess*.

c.1373 جوليان أوف نوريتش Julian of Norwich: *"التجليات الستة عشر للحب المقدّس" Sixteen Revelations of Divine Love*.

c.1375 *السير جوين و الفارس الأخضر Sir Gawain and the Green Knight*.

1376 الإشارة الأولى إلى سلسلة يورك York لمسرحيات الغموض mystery plays.

1377 وفاة إدوارد الثالث؛ تنصيب ريتشارد الثاني Richard II.

c.1377 وليام لانجلاند William Langland: *Piers Plowman* (نص ب)

c.1380 (وايكليف ?Wycliffe's) الترجمة الإنجليزيـــــة للإنجيل.

1381 ثورة الفلاحين بقيادة وات تايلر Wat Tyler ضد العبودية.

1384 وفاة جون وايكليف.

c.1385 تشوسر: *"ترويلاس و كريسيدا"* *Troilus and Criseyde* .

c.1385-6 وليم لانجلاند: *Piers Plowman* (نص ج).

c.1387 تشوسر يبدأ كتابة *"حكايات كانتيربيري"* *Canterbury Tales*.

1390 جون جوار John Gower: *"اعترافات أمانتيس"* *Confessio Amantis*.

1394 مولد تشارلز دي أورليانز و جيمس الأول حاكم اسكتلنده.

1399 خلع ريتشارد الثاني؛ تتصيب هنري الرابع.

1400 وفاة تشوسر؛ اغتيـــال ريتشارد الثاني.

c.1400 المخطوطة الوحيدة المتبقية للقصائد السجعية الأربع "سير جوين" Sir Gawain، و "اللؤلؤة" Pearl، و "النظافة" Cleanness، و "الصبر" Patience.

1408 توماس هوكليف Thomas Hoccleve: "فرقة الأمراء" *The Regiment of Princes*.

1413 وفاة هنري الرابع؛ تتصيب هنرِي الخامس.

1415 يستعيد هنري الخامس المطالبة بحقه بعرش فرنسا؛ و يهزم الفرنسيين في معركة أجينكورت Agincourt.

1422 وفاة هنري الخامس؛ تتصيب هنري السادس.

1422 الإشارة الأولى إلى سلسلة تشيستر Chester لمسرحيات الغموض.

1426 وفاة هوكليف Hoccleve.

1429 جون أو آرك Joan of Arc ترفع الحصار عن أورليانز.

1439 جون أوف آرك تُحرق كساحرة في روين Rouen في نورماندي

1431-8 جون لايدجيت John Lydgate: "سقوط الأمراء" *The Fall of Princes*.

1432-8 مارجري كيمب Margery Kempe: "كتاب مارجري كيمب" Book of *Margery Kempe*

c.1435 جيمس ستيوارت James Stewart: *The Kingis Quair*

1440 جوهان جانتبيرج Johann Gutenberg يخترع الطباعة ذات الأسلوب المتحرك.

1449 موت لايدجيت John Lydgate.

1451 نهاية مائة عام من الحروب بين إنجلترا و فرنسا.

1453 معركة كاستيلون Castillon؛ ضياع آخر مقاطعة إنجليزية في فرنسا؛ سقوط القسطنطينية في يد الأتراك.

1455 بداية حرب الورود Wars of Roses (التي انتهت في 1485).

1461 خلع هنري السادس؛ إدوارد الرابع يصبح ملكًا.

1470-1 عودة هنري السادس للعرش.

1470-1 بيترارك Petrarch: Cazoniere, Trionfi.

1471 اغتيال هنري السادس؛ إدوارد يستعيد العرش.

1471 وفاة سير توماس مالوري Sir Thomas Malory.

1473-4 وليام كاكستون William Caxton: *"تاريخ طروادة"* *Recuyell of the Historyes of Troye* (History of Troy) و هو أول كتاب مطبوع بالإنجليزية.

1483 وفاة إدوارد الرابع؛ تنصيب و اغتيال مفترض لإدوارد الخامس؛ تنصيب ريتشارد الثالث.

1484 إعلان مهنة السحر لوناً من ألوان الكفر.

1485 هزيمة ريتشارد الثالث في معركة بوزورث Bosworth (نهاية حرب الورود)؛ تنصيب هنري السابع.

1485 كاكستون ينشر *"مقتل آرثر"* *Le Morte D'Arthur* لمالوري.

c.1490 ظهور مخطوطة مسرحيات الغموض Towneley (Wakefield).

1492-1504 كريستوفر كولومبس Christopher Columbus يكتشف لأمريكا.

c. 1500 جون سكيلتون John Skelton: *Bouge of Court*.

c.1500 ظهور مخطوطة N-Town من مسرحيات الغموض.

1504 كوليت Colet يصبح عميدًا لكنيسة القديس بول St Paul's.

c.1504 سكيلتون Skelton: *"عصفور فيليب"* *Philip Sparrow* .

1508 مايكل أنجلو Michelangelo يبدأ رسم سقف كنيسة سيستين Sistine Chapel في الفاتيكان (استكملت في 1512).

1509 وفاة هنري السابع؛ تنصيب هنري الثامن.

c.1510 نشر *"كل إنسان"* *Everyman*.

1513 معركة فلودين Flodden (هزيمة الاسكتلنديين على يد هنري الثامن)

1513 جيفين دوجلاس Gavin Douglas: ترجمة إلياذة فيرجيل Virgil's Aeneid؛ نيكولو مكيافيللي Niccolo Machiavelli: *"الأمير" The Prince* (الترجمة الإنجليزية في 1640).

1516 سير توماس مور Sir Thomas More: *"المدينة الفاضلة" Utopia* (النسخة اللاتينية)؛ سكيلتونSkelton : *"البهاء" Magnyfycence*.

1517 مارتن لوثر Martin Luther ينشر 95 رسالة في ويتينبيرج Wittenberg؛ بدء الإصلاحات (إصلاح الكنيسة) مما أدى إلى البروتستانتية.

1520 "حقل الذهب" Field of the Cloth of Gold (لقاء هنري الثامن و فرانسيس الأول في فرنسا لترتيب التحالف في مكان رائع)؛ إعلان البابا ليو العاشر Leo X هنري الثامن "حاميًا للإيمان" defender of the faith

1521 البابا يتهم مارتن لوثر بالكفر؛ لوثر ينشر ترجمة بروتستانتية للعهد الجديد.

1523 سكيلتون: *"إكليل زهور لوريل" Garlande of Laurell*

1526 وليام تينديل William Tyndale ينشر أول نسخة بروتستانتية من العهد الجديد بالإنجليزية .

1528 بولداسير كاستيجليون Baldassare Castiglione: *"النبيل" Cortegiano* (*The Courtier*) و هو حوارات نثرية عن الصفات المثالية لسكان القصور الملكية و النبلاء.

1529 سقوط توماس ولسي Thomas Wolsey كبير أساقفة يورك؛ توماس كرومويل Cromwell يصبح رئيسًا للوزراء؛ مور More يصبح مستشارًا للملك Lord Chancellor.

1531 سير توماس إليوت Sir Thomas Elyot: *Boke named the Governour* (دراسة حول شئون التعليم و السياسة).

1533 كرانمر Cranmer يصبح رئيسا لأساقفة كانتربيري؛ هنري الثامن يطلّق كاثرين أميرة أراجون Catherine of Aragon، و يتزوج آن بولين Anne Boleyn، و الكنيسة تحكم بحرمانه من الانتماء إليها.

1534 الانفصال النهائي عن روما؛ هنري ينصّب نفسه "الرأس الأعلى لكنيسة إنجلترا".

1535 إعدام توماس مور Thomas More لرفضه الاعتراف بطلاق هنري الثامن.

1535 توماس كفرديل Thomas Coverdale: ترجمة الإنجيل

1536 إعدام آن بولين؛ وليام يُحرق تينديل William Tyndale حتى الموت في هولندا؛ اتحاد إنجلترا و ويلز؛ جون كالفين John Calvin يقود البروتستانت في جنيف (بداية الكالفينية Calvinism – وهي الصيغة المتشددة للبروتستانتية)؛ توماس كرومويل يشرف على تفكيك الأديرة في إنجلترا

1540 تأسيس جماعة اليسوعيين؛إعدام توماس كرومويل.

1542 تنصيب الملكة ماري أميرة اسكتلنده عقب وفاة جيمس الخامس.

1542 أول طبعة من كتاب التاريخ *The Union of the Two Noble and Ilustre.*

Families of Lancaster and York (يتتبع صعود أسرة تيودور Tudors باعتباره أمرًا متعلقًا بالعناية الإلهية).

1543 نظرية كوبرنيكوس Copernicus التي تقول إنّ الشمس هي مركز النظام الشمسي.

1545 المجلس الكاثوليكي Council of Trent (بداية الإصلاحات المضادة لتصحيح مسار الكنيسة الكاثوليكية و مواجهة النمو البروتستانتي).

1547 وفاة هنري الثامن، تنصيب إدوارد السادس.

1549 قانون المواءمة Act of Uniformity لفرض ممارسات دينية موحدة.

1549 توماس كرانمر: كتاب الصلاة العامة (بروتستانتي).

1552 مولد إدموند سبنسر Edmund Spenser.

1553 وفاة إدوارد السادس؛ تنصيب ماري الأولى (الكاثوليكية).

1554 إعادة تأسيس الكاثوليكية الرومانية في إنجلترا بواسطة البرلمان.

1555-6 إعدام كرانمر و رايدلي Ridley، و هيو لاتيمر Hugh Latimer (مصلح بروتستناتي).

1556 شركة للقرطاسية تحتكر الطباعة و النشر في إنجلترا.

1557 طبعة *"قصائد و سونيتات" Songes and Sonettes* لريتشارد توتيل Richard Tottel— تحتوي على قصائد لسير توماي وايت Sir Thomas Wyatt؛ إيرل أو ساري Earl of Surrey يترجم الإلياذة: الجزأين الثاني و الرابع.

1558 العرش يفقد السيطرة على كاليس Calais؛ وفاة ماري الأولى؛ تنصيب إليزابيث الأولى.

1558-9 منشورات مارتن ماربيرليت Martin Marprelate (التي تهاجم الأساقفة).

1559 الإصلاح الديني في اسكتلنده (الكالفينية)؛ استقرار ديني في إنجلترا (مع إعادة ترسيخ البروتستانتية).

1560 إنجيل جنيف (الذي يفضله البروتستانتيون)

1561 ترجمة سير وليام هوبي Sir William Hoby ل *"النبيل"* Castiglione's *The Courtyer*؛ ظهور *Gorboduc* ل توماس ساكفيل Thomas Sackville و توماس نورتون Thomas Norton.

1563 الطاعون يقتل كثيرا من البشر في لندن.

1563 جون فوكس John Foxe: *"أعمال و آثار"* *Actes and Monuments* (عن الشهادة البروتستانتية).

1564 مولد وليم شكسبير William Shakespeare؛ و مولد كريستوفر مارلو Christopher Marlowe.

1567 افتتاح مسرح ريد لايون Red Lion.

1568 إنجيل الأساقفة (إنجليكاني).

1570 قرار بابوي بحرمان إليزابيث الأولى من الانتماء إلى الكنيسة.

1570 روجر آشام Roger Ascham: *"معلم المدرسة"* *The Schoolmaster* (دليل تعليمي).

1571 معركة ليبانتو Lepanto (تدمير أسطول الأتراك) .

1572 مذبحة يوم القديس بارثولوميو St. Bartholomew's Day للبروتستانتيين في باريس؛ مولد جون دان John Donne.

1576 افتتاح المسرح.

1577 فرانسيس دريك Francis Drake-- الإبحار حول العالم.

1577 رافائيل هولينشيد Raphael Holinshed: *"تاريخ إنجلترا، و اسكتلنده و أيرلندا"* .

Chronicles of England, Scotland and Ireland؛ سير فيليب سيدني Sir Philip Sidney: " *أركيديا القديمة*" (1577-81) *Old Arcadia*.

1578 جون ليلي John Lyly: "*يوفيز: في تحليل الذكاء*" *Euphues: The Anatomy of Wit*؛ الجزء الثاني "يوفيز و إنجلترا" *Euphues and his England* صدر في ١٥٨٠.

1579 سبينسر Spenser: *The Shepheardes Calender*.

1579-80 سيدني Sidney: "*دفاعًا عن الشعر*" *Defence of Poesie* نشر في 1595؛ و أيضًا تحت عنوان "*اعتذارًا للشعر*" *An Apology for Poetrie*.

1580 منع عرض المسرحيات أيام الأحد.

1582 سيدني: "*أستروفيل و ستيلا*" *Astrophil and Stella* في 1591.

1583-4 سيدني: "*أركيديا الجديدة*" *New Arcadia* في 1590.

1585 سير والتر راليه Sir Walter Ralegh يؤسس أول مستعمرة في فيرجينيا.

1586 وفاة سيدني في زاتفين Zutphen.

1587 إعدام الملكة ماري؛ افتتاح مسرح روز (مسرح الوردة) Rose Theatre.

1587 مارلو: "*تامبرلين*" الجزء الأول: *Tamburlaine* في 1590؛ وليام كامدين William Camden : الموسوعة "*بريتانيكا*" *Britannica* (وصف إنجلترا).

c.1587 توماس كيد Thomas Kyd: "*المأساة الإسبانية*" *The Spanish Tragedy* في 1592.

1588 هزيمة الأسطول الإسباني.

1589 جورج بوتينهام George Puttenham: *"فن الشعر الإنجليزي" Arte of English Poesie*؛ توماس هاكليوت Thomas Hakluyt: *"الرحلات و الاكتشافات و الأسفار الإنجليزية الرئيسية" The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*؛ توماس لودج Thomas Lodge: *"روز اليندا" Rosalynde*.

1590 سبينسر: *"الملكة الأسطورية" (I- III) The Faerie Queene*.

1590-1 شكسبير: *"هنري الرابع" Henry IV* (الجزءان الثاني و الثالث).

1591-2 شكسبير: *"هنري الرابع" Henry IV* (الجزء الأول).

1592? مارلو: *"دكتور فاوست" Dr. Faustus* (نشرت في 1604 و بإضافات في 1616).

1592 الطاعون يتسبب في إغلاق المسرح لمدة عامين.

1592 توماس كيد: "المأساة الإسبانية"؛ صمويل دانيال Samuel Daniel "ديليا" Delia؛ شكسبير: *"ريتشارد الثالث" Richard III*، *"كوميديا الأخطاء" Comedy of Errors*.

1593 وفاة مارلو.

1593 مارلو: *"البطل و ليندر" Hero and Leander* (نشرت في 1598)؛ شكسبير: *"فينوس و أدونيس" Venus and Adonis*؛ مايكل دريتون Michael Drayton : *"مرآة الفكرة" Idea's Mirror*؛ ريتشارد هوكر Richard Hooker: *"قوانين الدولة الكنسية" (I-IV) Laws of Ecclesiastical Polity* (دفاع عن كنيسة إنجلترا)؛ سيدني: *"أركيديا" Arcadia* (القديمة و الجديدة معًا).

1593-4 شكسبير: "*تيتوس أندرونيكاس*" *Titus Andronicus*، "*ترويض النمرة*" *Taming of the Shrew*، "*نبيلان من فيرونا*" *Two Gentlemen of Verona*.

1594 وفاة كيد؛ جماعة اللورد تشامبرلين يؤسسون فرقة شكسبير المسرحية

1594 توماس ناش Thomas Nashe: "*المسافر سيىء الحـظ*" *The Unfortunate Traveller*.

1594-5 شكسبير: "*ضياع مساعي العشاق*" *Love's Labours Lost* "*روميو و جولييت*" *Romeo and Juliet* .

1595 صمويل دانيال Samuel Daniel: الحروب الأهلية Civil Wars (I-IV)؛ سير جون ديفيز: "فرقة موسيقية" Orchestra؛ شكسبير: "سنويتات" *Sonnets* (نشرت في 1609)؛ سبنسر: *Amoretti, Epithalamion*.

1595-6 شكسبير: "*حلم منتصف ليلة صيف*" *A Midsummer Night's Dream*.

1596 افتتاح مسرح بلاك فرايارز (الرهبان السود) Blackfriars.

1596 سبنسر: *الملكة الأسطورية* (IV-VI) *Faerie Queene*.

1596-7 شكسبير: "*الملك جون*" *King John* "*تاجر البندقيـة*" *The Merchant of Venice*.

1597 فرانسيس بيكون Francis Bacon: "*مقالات*" *Essays*.

1597 شكسبير: "*ريتشارد الثاني*" *Richard II*.

1597-8 شكسبير: "*هنري الرابع*" (1,2) *Henry IV* .

1598 جورج تشابمان- كريستوفر مارلو George Chapman- Christopher Marlowe: *"البطل و لينذر" Hero and Leander*؛ جون ستو John Stow: *"دراسة مسحية للندن"*؛ بن جونسون Ben Jonson: *"كل إنسان في فكاهته" Every man in His Humour* (الطبعة الأولى)؛ دانيال Daniel: *"مقالات شعرية" Poetical Essays*؛ توماس ناش: *"أشياء هامشية" Lenten Stuffe*.

1598-9 شكسبير: *"زوبعة في فنجان" Much Ado About Nothing "هنري الخامس" Henry V*.

1599 افتتاح مسرح جلوب Globe Theatre

1599 مولد أوليفر كرومويل Oliver Cromwell

1599-1600 شكسبير" *جوليوس سيزر Julius Caesar "زوجات وينِدسور المرحات" The Merry Wives of Windsor*، *"كما تحبها" As You Like It*.

1600-1 شكسبير: *"هاملت" Hamlet*، *"واحدة بواحدة" Measure for Measure*، *"الليلة الثانية عشرة" Twelfth Night* .

1601 تمرد حاكم إيسيكس Earl of Essex ضد الملكة إليزابيث (و إعدامه).

1601-2 شكسبير: *"ترويلاس و كريسيدا" Troilus and Cressida* .

1602-3 شكسبير: *"كل ما ينتهي إلى خير أمرٌ طيب" All's Well That Ends Well*.

1603 وفاة الملكة إليزابيث؛ تنصيب جيمس السادس James VI حاكم اسكتلنده تحت اسم جيمس الأول (بداية آل ستيوارت the Stuarts)؛ اتحاد الملكين في إنجلترا و اسكتلنده.

1603 جونسون Jonson: *"سيجانوس" Sejanus*.

1604 السلام بين إنجلترا و إسبانيا (استمرت الحرب منذ 1587).

1605 مؤامرة البارود gunpowder plot؛ أولى مسرحيات الأقنعة لجونسون مع إنيجو جونسون Inigo Jones.

1605 جونسون: عرض مسرحية *"فولبون" Volpone* (نشرت في 1607)؛ بيكون Bacon: *"تطوير التعليم" The Advancement of Learning*؛ سيرفانتس Saaedra.

Cervantes: *"دون كيشوت"* (1605-1615) *Don Quixote*؛ شكسبير: *"الملك لير" King Lear*.

1605-6 شكسبير: *"ماكبث" Macbeth*.

1606 منح الامتياز لشركة فيرجينيا Virginia Company.

1606-7 شكسبير: *"أنطونيو و كليوباترا" Antony and Cleopatra*.

1607 توماس ميديلتون Thomas Middleton: (أو سيريل تورنر Cyril Tourneur)، *"مأساة المنتقم" The Revenger's Tragedy*.

1607-8 شكسبير: *"كوريولانوس" Coriolanus*، *"تيمون أثينا" Timon of Athens*.

1608 مولد جون ملتونJohn Milton ؛ شكسبير: *Pericles*.

1609 جونسون: "المخنّث" Epicene ؛ نشر سوناتات شكسبير؛ سبينسر: "الملكة الأسطورية" The Faerie Queene ؛ جون دان: *"الشهيد المزيّف" Pseudo-Martyr* (هجوم على الشهداء الكاثوليك)؛ جونسون: *"الكيميائي" The Alchemist*.

1610-11 شكسبير: *"حكاية الشتاء" The Winter's Tale*.

1611 احتلال ألستر Colonisation of Ulster.

1611 نسخة معتمدة من الإنجيل (إنجيل الملك جيمس).

1611 شكسبير: "العاصفـــة"؛ سيريل تورنير Cyril Tourneur: *"مأســاة الملحد" The Atheist's Tragedy*؛ جورج تشابمان George Chapman: *"انتقام بوسي دامبوا" The Revenge of Bussy D'Ambois*؛ إميليا لانير Aemilia Lanier: *Slave Deus Rex Iudaeorum*.

1612 آخر ما سُجل عن حرق المجدّفين في إنجلترا

1612 جون ويبستر John Webster: *"الشيطانة البيضاء" The White Devil*.

1612-13 شكسبير: *"هنري الثامن" Henry VIII*، *"القريبان النبيلان" The Two Noble Kinsmen*.

1613 احتراق مسرح جلوب

1614 سير ولتر راليه Sir Walter Ralegh: *"تاريخ العالم" The History of the World*؛ جونسون: *"معرض بارثولوميو" Bartholomew Fair*.

1616 وفاة شكسبير؛ بن جونسون: *"الأعمال" Works*.

1617 ويبستر Webster: *"دوقـــة مالفي" The Duchess of Malfi*.

1618 إعدام راليه Ralegh؛ بداية حرب الثلاثين عامًا في أوروبا بين الكاثوليك و البروتستانت.

1620 الآباء البيوريتانيون الحجاج يصلون إلى أمريكـــا.

1621 جون يصبح عميدًا لكنيسة القديس بولس St.Paul's.

1621 روبرت بيرتون Robert Burton: "تحليل للكآبة" Anatomy of Melancholy.

(دراسة موسّعة في الاختلال العقلي)؛ ماري روث Mary Wroth: "يورينيا" Urania؛ توماس ميديلتون Thomas Middleton: "أيتها السيدات احذرن من السيدات" Women Beware Women.

1622 ميديلتون: "المرتد" The Changeling.

1623 أول مجموعة من أعمال شكسبير الكاملة.

1625 وفاة جيمس الأول؛ تنصيب تشارلز الأول.

1625 صمويل بيرتشيس Samuel Purchas: Purchas his Pilgrimes.

1629 تشارلز الأول يحل البرلمان؛ و يتولى الحكم بصفة شخصية حتى 1640.

1631 ملتون: "L'Allegro"، "Il Penseroso".

1633 وليام لود William Laud يصبح رئيسًا لأساقفة كانتربري.

1633 جون دان: "قصائد" Poems؛ جون فورد John Ford: "للأسف إنها عاهرة" Tis Pity She's a Whore؛ جورج هربرت George Herbert: "المعبد" The Temple.

1634 عرض مسرحية "كوماس" Comus لملتون.

1635 فرانسيس كوارليز Francis Quarles: "رموز" Emblems (قصائد أخلاقيـــة مصحوبة برسوم و نقوش.

1637 ملتون: Lycidas.

1640 استدعاء البرلمان طويل المدى (استمر حتى 1653).

1642 تشارلز الأول يحاول القبض على خمسة من أعضاء البرلمان البيوريتانيين من المعارضين لسلطته؛ بداية الحرب الأهلية الإنجليزية؛ إغلاق المسارح بأمر من البرلمان.

1642 ملتون: *"أسباب حكومة الكنيسة" The Reason of Church Government* (منشور حول دور الكنيسة).

1644 معركـــة مروج مارستون مور (مروج مارستون) Marston Moor؛ انتصار الجيش البرلماني (نقطة تحول في الحرب الأهلية).

1644 ملتون: *Aeropagitica* (منشور حول حرية الصحافة).

1645 إعدام لود Laud؛ الجيش النموذجي لكروميل يهزم تشارلز الأول في ناسيبي Naseby.

1646 تشارلز يستسلم للاسكتلنديين.

1646 وليام كراشو William Crashaw: *"الطريق إلى المعبد" Steps to Temple*.

1647 تشارلز يفر و يعقد اتفاقاً مع الاسكتلنديين؛ الاسكتلنديون يسلمون تشارلز للبرلمان.

1647 أبراهـــام كاولي Abraham Cowley: *"العشيقة" The Mistress*.

1648 بقايا البرلمان؛ الاسكتلنديون يغزون إنجلترا؛ و يُهزمون في بيرستون Perston.

1648 روبرت هيريك Robert Herrick: *"هيسبرايدز" Hesperides*.

1649 محاكمة تشارلز الأول و إعدامه؛ إنجلترا تنضم إلى الكومنولث Commonwealth؛ لم تعد كنيسة إنجلترا يُنظر إليها كحكومة دينية.

1649 ريتشارد لافليس Richard Lovelace: "لوكاستا" Lucasta.

1649-52 حملات عسكرية لكرومويل في أيرلندا و اسكتلنده.

1649 أندرو مارفيل Andre Marvell: *"أنشودة من هوراس"* *An Horation Ode*؛ هنري فون Henry Vaughn: *Silex Scintillans*.

1650 توماس هوبس Thomas Hobbes (فيلسوف سياسي): *"الديكتاتور" Leviathan* .

1653 كرومويل يصبح وصيًا على العرش Lord Protector (في مقام الملك).

1653 آن كولينز Ann Collins: *"تأملات و أغان مقدسة" Divine Songs and Meditations*.

1656 جيمس هارينجتون James Harrington: *"رابطة شعوب الأطلنطي"* The *Commonwealth of Oceana* (تحليل لجمهورية فاضلة).

1658 وفاة كرومويل؛ ريتشارد كرومويل يخلف أباه لكنّ الجيش يُجبره على التنحي .

1660 نهاية الحرب الأهلية؛ تشارلز الثاني يعود إلى العرش بمساعدة البرلمان؛ إعادة افتتاح المسرح.

1660 جون درايدن John Dryden: *Astraea Redux*؛ صمويل بيبيز Samuel Pepys يبدأ كتابة يومياته.

1662 ترميم كنيسة إنجلترا؛ صدور النسخة الكاملة من كتاب الصلاة؛ تأسيس الجمعية الملكية للعلوم.

1664 اندلاع الحرب بين إنجلترا و هولنـــدا

1664 كاثرين فيليبس Katherine Philips: *"قصائـــــد"* *Poems*

1665 الطاعون الأكبر في لندن

1666 حريق هائل في لندن يدمر المدينة

1667 درايدن: *Annus Mirabilis*؛ ملتون: *"الفردوس المفقود"* *Paradise Lost*.

1670 أفرا بين Aphra Behn: *"الزواج القسري"* *The Forced Marriage*

1671 ملتون: "الفردوس المستعاد" Paradise Regained؛ *"خصوم شمشون"* Samson *Agonistes*.

1675 جون ويلموت John Wilmot (حاكم روتشيستر): *"في هجاء الجنس البشري"* *A Satyre against Mankind*؛ وليام ويشرلي William Wycherley: *"الزوجة الريفية"* *The Country Wife*.

1677 درايدن: *"كل شيء يهون من أجل الحب"* *All for Love*.

1677 بين Behn: *"المتجول"* (1677-81) *The Rover*.

1678 جون بانيـــان John Bunyan: *"رحلة الحاج"* *Pilgrim's Progress* الجزء الأول.

1679 صدور مجموعة من القوانين ضد السجن العشوائي للمواطنين.

1680 روتشيستر Rochester: *"قصائد"* *Poems*.

1681 لورد شافتسبيري Lord Shafresbury يقدم للمحاكمة بتهمة الخيانة: و يُبرأ.

1681 مارفيل: "*قصائد منوعة*" *Miscellaneous Poems*؛ درايدن: "*أبسولوم و أخيتوفيل*" *Absolom and Achitophel*.

1682 درايدن: *MacFlecknoe*.

1685 وفاة تشارلز الثاني؛ تنصيب جيمس الثاني (أخ تشارلز و هو كاثوليكي متعصب)؛ سحق التمرد الذي قام به دوق مونماوث Duke of Monmouth (الابن غير الشرعي لتشارلز الثاني، بروتستانتي) في سيدجمور Sedgemoor؛ آخر عملية حرق مسجلة لإحدى الساحرات في إنجلترا.

1687 سير إسحاق نيوتن Sir Isaac Newton: "*الفلسفة الطبيعية لمبادئ الرياضيات*" *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (دراسة علمية عن الجاذبية و النظام الشمسي).

1688 "الثورة المجيدة" في إنجلترا Glorious Revolution؛ وليام الثالث ملك هولندا يُستدعى ليكون ملكًا لإنقاذ الدولة من الكاثوليكية؛ جيمس الثاني يفر إلى فرنسا؛ و ليام الثالث و آن الثانية يخلفانه في الحكم.

c.1688 بين Behn: "*أورونوكو*" *Oroonoko*.

1690 جون لوك John Locke: "*مقال حول الفهم الإنساني*" .

1690 معركة بوين Boyne في أيرلندا— هزيمة المنفي جيمس الثاني على يد وليام الثالث.

1694 وفاة ماري الثانية.

1695 وليام كونجريف William Congreve: "*الحب مقابل الحب*" *Love for Love*.

1698 جيرمي كولير Jeremy Collier: "*رؤية مختصرة لسوء الأخلاق في المسرح الإنجليزي*" *A Short View of the Immorality and Profaneness of*

the English Stage (هجوم على الكوميديا في عصر الإحياء الثقافي لخروجها عن الأخلاق).

1700 كونجريف: "*طريق العالم*" *The Way of the World*.

1701 الصراع على الحكم في أسبانيا؛ بريطانيا العظمى تتحالف مع هولندا ضد فرنسا.

1701 قانون حول الاستقرار: جميع الملوك في المستقبل سوف ينتمون إلى كنيسة إنجلترا.

1702 وفاة وليام الثاني؛ تنصيب آن (حفيدة جيمس الأول).

1702 إدوارد هايد Edward Hyde، حاكم كلاريندون Earl of Clarendon: "*القصة التاريخية الحقيقيــة للتمرد و الحروب الأهلية في إنجلترا*" (1702-3) *The True Historical Narrative of the Rebellion and Civil Wars in England* (1702-3).

1704 انتصار دوق مارلبورو في بلينهايم Blenheim ضد الفرنسيين.

1704 جوناثان سويفت Jonathan Swift: "معركة الكتب *Battle of the Books*" و"قصة حوض استحمام"، *A Tale of A tub*.

1706 جورج فاركوار George Farquhar: "*الضابط المجنّد*" *The Recruiting Officer*.

1707 قانون للوحدة بين إنجلترا و إسكتلندا.

1707 فاركوار: "*الخدعة الكبرى*" *The Beaux Stratagem*.

1709 ريتشارد ستيل Richard Steele (و آخرون): دوريـــة *The Tatler*.

1710 استكمال بناء كاتدرائيـــة القديس بولس.

1710 حاكم شافتيسبري Earl of Shaftesbury: *"خصائص البشر، و السلوك، و الآراء، و العصور"* *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (كتابات نثرية حول القيم الأخلاقية).

1711-12 جوزيف أديسون Joseph Addison و ريتشارد ستيل Richard Steele: دورية *The Spectator*.

1711 أليكساندر بوب Alexander Pope: "مقال في النقد" Essay in Criticism.

1712 بوب: "اغتصاب خصلة شعر" *The Rape of the Lock*

1713 معاهدة السلام في أتريخت Utrecht تنهي حرب الخلافة في إسبانيا

1713 آن فينش Anne Finch: *"قصائد متنوعة"* *Miscellany Poems*؛ كونجريف: *"المستترة"* *Incognita*

1714 وفاة الملكة آن؛ تنصيب جورج الأول، مرشح هانوفر Hanover .

1715 تمرد اليعاقبة Jacobites لصالح جيمس إدوارد.

1716-18 ليدي ماري ويرتلي مونتاجيو Lady Mary Wortley Montague: *"خطابات"* *Letters* (نشرت في 1763).

1717 بوب: *"الأعمال"* *Works*.

1719 دانيال ديفو Daniel Defoe: *روبنسون كروسو* *Robinson Crusoe*

1720 آلاف المستثمرين يخسرون المال: أوهام البحر الجنوبي South Sea Bubble.

1720 بوب: ترجمة الإلياذة .

1721 سير روبرت والبول Sir Robert Walpole: أول رئيس وزراء بريطاني.

1722 ديفو: *"مول فلاندرز* *Moll Flanders* و *"يوميات عام الطاعون"* Journal of the *Plague Year*.

1726 سويفت Swift: "رحلات جليفر" Gulliver's Travels؛ جيمس تومسون James Thomson: *"الشتاء" Winter*.

1727 وفاة جورج الأول؛ تنصيب جورج الثاني؛ والبول يبقى في السلطة؛ وفاة إسحاق نيوتن Isaac Newton.

1728 جون جاي John Gay: *"أوبرا الشحاذين"Beggar's Opera*؛ بوب: *Dunciad* .

(الطبعة الأولى)

1729 سويفت: *"عرض متواضع" A Modest Proposal*

1733-4 بوب: *"مقال عن الإنسان" Essay on Man*

1735 بوب: *"خطاب من السيد بوب إلى الدكتور أربوتنوت" An Epistle from Mr. Pope, to Dr Arbuthnot*.

1736 إلغاء القوانين المتعلقة بمهنة السحر .

1738 دكتور صمويل جونسون: *"لندن" London*.

1739 الحرب ضد أسبانيا.

1739 تشارلز ويسلي Charles Wesley (زعيم الكنيسة الميثودية Methodist): أول مجموعة للترانيم؛ ليدي ويرتلي مونتاجيو *"خطابات" Letters* (نشرت في 7-1763).

1740 الحرب على الخلافة في النمسا تبدأ (بريطانيا تعمل ضد فرنسا).

1740 صمويل ريتشارد سن Samuel Richardson "باميلا" *Pamela*؛ طومسون: "*احكم بريطانيا*" *Rule Britannia*.

1741 هنري فيلد ينج Henry Fielding: "*شاميلا*" *Shamela*.

1742 فيلد ينج: "*جوزيف أندروز*" *Joseph Andrews*.

1742-5 إدوارد يانج Edward Yung: "*أفكار ليلية*" *Night Thoughts*.

1743 بوب: *The Dunciad* (النسخة الأولى).

1744 سارة فيلدينج Sarah Fielding: "ديفيد سيمبل" David Simple.

1745 التمرد الثاني لليعاقبة بقيادة تشارلز إدوارد و هزيمته في كالودين Culloden في 1746.

1747 ريتشاردسن: "*كلاريسا*" (1747-8) *Carissa*.

1748 انتهاء الحرب على الخلافة في النمسا.

1748 توبياس سموليت Tobias Smollett: "*رودريك راندوم*" *Roderick Random*.

1749 فيلدينج: "*توم جونز*" *Tom Jones*.

1750-2 جونسون : دورية *The Rambler*.

1751 سموليت: *Peregrine Pickle*؛ فيلدينج: "إميليا" *Amelia*؛ توماس جراي Gray Thomas: "*مرثية كتبت في مقابر البلدة*" *Elegy Written in a Country Graveyard*.

1752 تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox: *"دنكيشوت امرأة" The Female Quixote*.

1753 رتشاردسن: *"سير تشالرز جرانديسن" Sir Charles Grandison* (1753-4).

1755 جونسون: قاموس .

1756 بداية سبعة أعوام من الحرب ضد فرنسا.

1757 الجنرال كلايف General Cliveيستولي على كالكتا و يبدأ الحكم البريطاني في الهند.

1757 إدموند بيرك Edmund Burke: *"بحث فلسفي في جذور أفكارنا المتعلقة بما هو سام وجميل" A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (كتاب نثري).

1759 انتزاع كيبيك Quebec من أيدي الفرنسيين.

1759 جونسون: *"راسلاس" Rasselas*.

1759 لورانس ستيرن Laurence Sterne: *"تريسترام شاندي" Trstram Shandy* (1759-67).

1760 وفاة جورج الثاني؛ تنصيب جورج الثالث.

1763 معاهدة سلام في باريس تنهي سبعة أعوام من الحروب؛ مكاسب بريطانية جديدة لمزيد من الأراضي في الهند و شمال أمريكا.

1764 هوراس والبول Horace Walpole: *"قلعة أوترانتو" The Castle of Otranto*.

1765 توماس بيرسي Thomas Percy: *"قصائد من الشعر الإنجليزي القديم"* *Reliques of Ancient English Poetry* (مجموعة مواويل).

1766 أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith: *"كاهن ويكفيلد"* *The Vicar of Wakefield*.

1767 قناة مانشستر – ليفربول.

1768 ستيرن: *"رحلة عاطفية"*، *الموسوعة البريطانية* (1768-71).

1769 جيمس وات James Watt: الآلة البخارية.

1770 جيمس هارجريفز James Hargreaves: jenny spinning؛ لورد نورث Lord North رئيسًا للوزراء؛ انتحار توماس تشاترتون Chatterton في السابعة عشرة.

1770 جولدسميث: *"القرية المهجورة"* *The Deserted Village*.

1771 توبياس سموليت: *"رحلة هامفري كلينكر"* *The Expedition of Humphrey Clinker*؛ هنري ماكينزي، *"رجل المشاعر"* .

1773 جولدسميث: *"إنها تنحني لتسود"* *She Stoops to Conquer*.

1775 الطلقات الأولى للحرب الأمريكية من أجل الاستقلال.

1775 مولد جين أوستن Jane Austen؛ ريتشارد برينسلي شيريدن Richard Brinsley Sheridan: *"المتنافسون"* *The Rivals*.

1776 إعلان استقلال أمريكا.

1776 إدوارد جيبون Edward Gibbon: *"تاريخ تدهور و سقوط الإمبراطوريــــة الرومانية"* *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88)

1777 شيريدن: "مدرسة الفضائح" *School for Scandal* ؛ ريف Reeve: "البارون الإنجليزي العجوز" *The Old English Baron*.

1778 فرانسيز بيرني Frances Burney: "إفيلنا" *Evelina*.

1779 جونسون: "حياة الشعراء" *The Lives of the Poets* (مقالات نقدية 1779-81).

1780 قلاقل جوردون Gordon Riots(أعمال شغب قادها لورد جورج جوردون ضد قانون 1778 للتخفيف من أحوال الكاثوليك).

1781 هزيمة البريطانيين من الأمريكيين في يورك تاون Yorktown.

1781 شيريدن: "الناقد" *The Critic*؛ بيرني: "سيسيليا" *Cecilia*.

1783 معاهدة باريس تعترف باستقلال المستعمرات الأمريكية.

1785 إدموند كارترايت Edmund Cartwright يخترع the power loom

1785 ظهور صحيفة التايمز *The Times*؛ وليام كوبر William Cowper: "المهمة" *The Task*.

1786 وليام بيكفورد William Beckford: *Vathek*؛ روبرت بيرنز Robert Burns: "قصائد باللهجة الاسكتلندية" *Poems Chiefly in the Scottish Dialect*.

1787 تأسيس منظمة القضاء على تجارة العبيد.

1788 ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft: "ماري" *Mary*؛ تشارلوت سميث Charlotte Smith: *Emmeline*.

1789 الثورة الفرنسية؛ سقوط سجن الباستيل؛ إعلان حقوق الإنسان.

1789 وليام بليك William Blake: "أغاني البراءة" *Songs of Innocence*.

1790 إدموند بيرك Edmund Burke:"*تأملات حول الثورة في فرنسا*" (نثر سياسي)؛ بليك: "*زواج الجنة والنار*".

(1790-3) ولستونكرافت: "*دفاعًا عن حقوق الرجال*" *A Vindication of the Rights of Men* (كتاب سياسي).

1791 هروب لويس السادس عشر Louis XVI ملك فرنسا.

1791 جيمس بوزويل James Boswell: "*حياة صمويل جونسون*" *Life of Johnson Samuel*؛ توماس باين Thomas Paine: "*حقوق الإنسان*" *The Rights of Man* (الجزء الأول).

1792 حصار التويلري Tuileries (القصر الملكي الفرنسي)؛ مذابح سبتمبر للنبلاء المسجونين في فرنسا؛ بداية حروب نابليون.

1792 ولستونكرافت: "*دفاعًا عن حقوق المرأة*" *A Vindication of the Woman Rights of* (كتاب سياسي)؛ توماس هولكروفت Thomas Holccroft: *Anna St Ives*.

1793 إعدام لويس السادس عشر؛ هيمنة الرعب تحت قيادة ماكسيمليان دي روبيسبيير Maximilien de Robespierre؛ نشوب الحرب بين بريطانيا و فرنسا.

1793 بليك: "*أمريكا*" *America* (نثر سياسي)؛ وليام جودوين William Godwin: "*دراسة حول العدالة السياسية*" *Inquiry Concerning Political Justice* (كتاب سياسي)؛ تشارلوت سميث: "*قصر مالك العزبة القديم*" *The Old Manor House*.

1794 تنفيذ الإعدام في جان جاك دانتون Jean Jacques Danton و روبيسبيير (نهاية الرعب في فرنسا)؛ تبرئة توماس هولكروفت (و هو مناصر للثورة الفرنسية) من تهمة الخيانة؛ الفرنسيون يغزون جمهورية هولندا و يحتلونها.

1794 بليك: *"أغاني التجربة" Songs of Experience*؛ جودوين: *Caleb Williams*؛ آن رادكليف Ann Radcliffe: *"أسرار أدولفو" The Mysteries of Udolpho*؛ هولكروفت: *Hugh Trevor*.

1795 مجلس من خمسة رجال يحكمون فرنسا؛ نظام لزيادة أجور الطبقات العاملة.

1759 مولد جون كيتس John Keats.

1796 نابليون بونابرت يقود جيوش فرنسا لهزيمة إيطاليا؛ جينر Jenner يكتشف لقاحا ضد الجدري.

1796 بيرني: *"كاميليا" Camilia*؛ روبرت بيج Robert Bage: *Hermsprong*؛ ماثيو جريجوري لويس Matthew Gregory Lewis: *"الراهب" The Monk*.

1798 الفرنسيون يحتلون روما؛ تمرد في أيرلندا تقوم به جماعة الأيرلنديين المتحدين للانفصال عن بريطانيا؛ معركة النيل Battle of the Nile— نيلسون يهزم الأسطول الفرنسي.

1798 وليام وردزورث William Wordsworth و صمويل كوليريدج Samuel Coleridge: *"مواويل غنائية" Lyrical Ballads*؛ ولستونكرافت: *"أخطاء لمرأة" The Wrongs of the Woman* (نثر سياسي)؛ ماري روبنسون Mary Robinson: *"أفكار حول أحوال المرأة، و حول ظلم التمرد العقلي" Thoughts on the Condition of Women, and on the Injustice of Mental Insubordination* (تحليل سياسي) .

1799 نابليون بونابرت يصبح أول قنصل في فرنسا.

1800 قانون للوحدة مع أيرلندا .

1800 ماريا إيدجورث Maria Edgeworth: *"قلعة راكرينت"* *Castle Rackrent*.

1801 اتحاد البرلمان البريطاني و الأيرلندي.

1801 إميليا أوباي Amelia Opie: *"الأب و الابنة"* *The Father and Daughter*.

1802 معاهدة إميان Amiens تنهي الحرب بين بريطانيا و فرنسا.

1802 سير والتر سكوت Sir Walter Scott: *"أغان من الحدود الاسكتلندية"* *Minstrelsy of the Scottish Border* (مجموعة من المواويل)؛ *The Edinburgh Review* (دورية)؛ وليام كوبيت William Cobbett يبدأ كتابه *"سجّل سياسي"* *Political Register*؛ أوباي: *"قصائد"* *Poems*.

1803 تجدد القتال ضد فرنسا.

1804 نابليون بونابرت يطيح بالحكومـــــة و يصبح أول إمبراطور لفرنسا.

1804 بليك: *"ملتون"* (1804-8) *Milton*.

1805 معركة الطرف الأغر Trafalgar— الأسطول البريطاني تحت قيادة نيلسون يهزم الأسطول الإسباني و الفرنسي.

1805 سكوت Scott: *"أغنية المغني الأخير"* *The Lay of the Last Minstrel*؛ وردزورث يبدأ "المقدمة" *The Prelude*.

1807 إلغاء تجارة الرقيق في الإمبراطورية البريطانية.

1807 وردزورث: *"قصائد"* *Poems*.

1808 حرب الجُزر تبدأ في إسبانيا (إنجلترا ضد فرنسا) و تنتهي في 1814.

1808 سكوت Scott: "*مارميون*" *Marmion*؛ لي هانت Leigh Hunt: دورية *The Examiner*.

1809 لورد بيرون George Gordon Byron: "*شعراء الملاحم الإنجليز و النقاد الاسكتلنديون: تأسيس مجلة فصلية*" *English Bards and Scotch Reviewers: Foundation of the Quarterly Review*.

1810 جون دالتون John Dalton (كيميائي) يفسر نظرية الذرة و جدول الأوزان النووية.

1810 جورج كراب George Crabbe: "*المدينة*" *The Borough*؛ سكوت: "*سيدة البحيرة*" *The Lady of the Lake*.

1811 إعلان جورج الثالث George III مختلاً عقليا؛ أمير ويلز يصبح وصيا على العرش؛ قلاقل في لودايت Luddite ضد الميكنـــة في صناعة النسيج.

1811 جين أوستين Jane Austin: "*الشعور و الذوق*" *Sense and Sensibility*.

1812 نابليون يغزو روسيا لكنه يُجبر على الانسحاب من موسكو؛ مولد تشارلز ديكنز Charles Dickens.

1812 جورج كراب George Crabbe: "*قصص*" *Tales*؛ بايرون: "*رحلة حج تشايلد هارولد*" *Childe Harold's Pilgrimage*؛ إيدجورث: "*الغائب*" *The Absentee*؛ فيليشيا هيمانز Felicia Hemans: "*أحاسيس عائلية*" *Domestic Affections*.

1813 طرد الفرنسيين من إسبانيا على يد ويلينجتون Wellington.

1813 أوستين: "*الكبرياء و الأحكام المسبقة*" *Pride and Prejudice*؛ شيلي Bysshe Shelley Percy: "*الملكة ماب*" *Queen Mab*.

1813 نابليون يستسلم و ينفى إلى إلبا Elba؛ استعادة الملك الويس الثامن عشر Louis xVIII؛ روبرت جورج ستيفنسن Robert George Stephenson يخترع القاطرة البخارية.

1814 وردزورث: *"الرحلة" The Excursion*؛ بايرون: *"القرصان" The Corsair*؛ أوستين: *"متنزه مانسفيلد" Mansfield Park*؛ سكوت: *"ويفرلي" Waverley*؛ بيرني: *"المتجول" The Wanderer*.

1815 ويلنيجتون يهزم نابليون في معركة وترلو Waterloo؛ قوانين الذرة في بريطانيا لمواجهة الواردات الرخيصة.

1815 وردزورث: *"قصائد" Poems*؛ سكوت: *"سلوك الشباب" Guy Mannering*.

1816 كوليريدج Coleridge: *"كريستابيل و "كوبلاي خان" Christabel* and *Kubla Hall Khan*؛ شيلي: *"ألاستور" Alastor*؛ أوستين: *"إمّـــا" Emma*؛ سكوت: *"دراسة العاديات والأخلاق القديمة" The Antiquary and Old Morality*؛ بيكوك Peacock: *"الصالة شديدة الانحدار" Headlong*.

1817 تعليق العمل بقوانين الاعتقال؛ وفاة جين أوستين.

1817 كوليريدج: *"بيبلوجرافيا أدبية" Biographia Literaria* (كتابات نقدية)؛ بايرون: *"مانفريد" Manfred*؛ كيتس: *"قصائد" Poems*؛ هازليت Hazlitt: *"شخصيات شكسبيرية" The Characters of Shakespeare's Plays* (نقد نثري)؛ تأسيس مجلة *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

1818 العودة للعمل بقوانين الاعتقال.

1818 أوستين: *"نورثانجر أبي" و "إقناع" Northanger Abbey* and *Persuasions*؛ كيتس: *"إنديميون" Endymion*؛ سكوت: *Rob Roy and The*

Midlothian Heart of؛ ماري شيلي Mary Shelley: *"فرانكستاين" Frankenstein*؛ وليام هازليت William Hazlitt: *"خطابات عن الشعراء الإنجليز" Letters on the English Poets*؛ سوزان إديموستون فيرير Susan Edmonstone Ferrier: *"الزواج" Marriage*.

1819 مذبحة بيترلو Peterloo في مانشستر (الجنود يطلقون النار على اجتماع سياسي).

1819 كراب Crabbe: *"حكايات الصالة" Tales of the Hall*؛ بايرون: *"دون جوان"* (24-1819)؛ سكوت: *"عروس لامرمور"*، *"إيفانهو" Ivanhoe*.

1820 وفاة جورج الثالث؛ تنصيب جورج الرابع.

1820 شيلي: *"بروميثيوس المتحرر" Prometheus Unbound*؛ كيتس: *"لاميا" Lamia*، و *"إيزابيلا" Isabella*، و *"ليلة القديس أجنيس و قصائد أخرى" The Eve of St Agnes and Other Poems*؛ جون كلير John Clare: *"قصائد تصف حياة الريف" Poems Descriptive of Rural Life*؛ تشارلز لامب Charles Lamb: *"مقالات عن إليا" Essays of Elia*؛ كوبيت Cobbett: *"رحلات ريفية" Rural Rides* (مقالات)؛ تشارلز روبرت ماتورين Charles Robert Maturin: *"الرحّالة ميلموث"* .

1821 انتفاضة اليونانيين ضد الأتراك و بداية حرب الاستقلال.

1821 بايرون: *"قابيل" Cain*؛ شيلي: *"أدونيس" Adonais*؛ كلير: *"قرية المغني" The Village of Minstrel*؛ توماس دي كوينسي Thomas De Quincey: *"اعترافات مدمن مخدرات" Confessions of an English Opium Eater*؛ جون جالت *"يوميات الأبرشية" Annals of the Parish*.

1821 وردزورث: *"مسودات كنسية"* *Ecclesiastical Sketches*؛ بايرون: *"رؤيــة القضاء"* *The Vision of Judgment*؛ جالت: *"الوقف"* *The Entail*.

1824 افتتاح المعرض الوطني National Gallery.

1824 وفاة بايرون في اليونان؛ سكوت: *"القفاز الأحمر"* *Red gauntlet*؛ جيمس هوج James Hog: *"ذكريات و اعترافات خاصة لآثم مضطر"* *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*؛ صدور مجلة *The Westminster Review*.

1825 أزمة ماليــة؛ الترخيص بالاتحادات التجارية؛ افتتاح سكك حديد ستوكتون و دارلينجتون.

1825 هازليت: *"روح العصر"* *The Spirit of the Age* (مقالات)؛ نشر *"يوميات"* بيبي Pepy

1826 أوباي Opie: *"نواح الرجل الأسود"* *The Black Man's Lament*.

1827 كلير: *"تقويم الراعي"* *The Shepherd's Calendar*؛ جون كيبل John Keble: *"السنة المسيحية"* *The Christian Year* (شعر مقدس).

1828 إبطال قوانين الاختبار و التعاون (التي تتطلب من جميع ضباط الملك بالانتماء إلى الكنيسة الإنجليكانية) Anglican Church.

1829 قانون التحرر الكاثوليكي في بريطانيا (الذي يمنح الحقوق المدنية للكاثوليك)؛ بدء عمل قوة الشرطة تحت قيادة روبرت بيل Robert Peel.

1830 وفاة جورج الرابع، تنصيب وليام الرابع؛ افتتاح سكك حديد مانشستر و ليفربول.

1830 ألفريد تنسون Alfred Tennyson: *"قصائد"* *Poems*، *"غنائية تمامًا"* *Chiefly Lyrical*.

1831 ظهور غير ناجح لقوائم الإصلاح؛ اضطرابات في بريستول Bristol و أماكن أخرى.

1832 قانون الإصلاح يمنح حق التصويت للطبقات المتوسطة.

1832 وفاة سكوت؛ تنسون: *"قصائد" Poems*.

1833 إلغاء العبودية في جميع أنحاء بريطانيا؛ عظة كيبل Keble حول الأسعار (بداية "حركة أكسفورد"، إحياء الكاثوليكية داخل كنيسة إنجلترا)؛ قانون المصانع في بريطانيا— عدم السماح بتشغيل الأطفال دون سن التاسعة.

1833 توماس كارلايل Thomas Carlyle: *"سارتور ريسارتوس" Sartor Resartus*.

1834 شهداء تولباديل Tolpuddle martyrs -- نفي ستة عمال لأنهم حاولوا تشكيل نقابة تجارية؛ قانون الفقراء الجديد؛ النار تدمر مباني البرلمان.

1835 قانون الإصلاح الداخلي Municipal Reform Act؛ وليام فوكس تالبوت Fox Talbot William يطور فن التصوير.

1835 روبرت براونينج Robert Browning: *Paracelsus*

1836 بداية الحركة الوثيقية Chartist Movement المطالبة بحق جميع البالغين الذكور في الاقتراع.

1836 تشارلز ديكنز: *"صور وصفية لبوز" Sketches by Boz*؛ أول عدد من *"أوراق بيكويك" Pickwick Papers* (1836-7).

1837 وفاة وليام الرابع؛ تنصيب الملكة فيكتوريا؛ الحركة الوثيقية تنادي بالحقوق السياسية للطبقات العاملة الذين تم استثناؤهم من قوانين الإصلاح في 1832.

1837 كارلايل: *"تاريخ الثورة الفرنسية" History of French Revolution*؛ ديكنز: *"أوليفر تويست" Oliver Twist* (1837-8).

1838 "ميثاق الشعب" People's Charter ينشره وليام لافيت William Lovett و فرانسيز بليس Francis Place؛ افتتاح خط سكك حديد بين لندن و بيرمنجهام.

1838 ديكنز: *"نيكولا نيكيلباي" Nicholas Nickleby*.

1839 كارلايل: *"الوثيقيـــــة" Chartism* (عمل سياسي حول الأوضاع في إنجلترا).

1840 حرب الأفيون مع الصين؛ بناء أفرع جديدة للبرلمان؛ عرض ميثاق الشعب على البرلمان.

1840 ديكنز: *"حانوت الفضول القديم و بارنابي رادج" The Old Curiosity Shop and Barnaby Rudge* (1840-1)؛ براونينج: *"سورديللو" Sordello*

1841 تشكيل منظمة لعمال المناجم.

1841 كارلايل: *"عن الأبطال و عبادة البطل" On Heroes and Hero Worship* (محاضرات)؛ جون هنري نيومان John Henry Newman: *"الطريق XC Tract "XC* (قضايا دينية).

1842 اضطرابات حول الميثاق؛ التقديم الثاني لميثاق الشعب؛ قانون حقوق الملكية الفكرية؛ أول استخدام لتناول العقاقير المخدرة Anaesthetics عند إجراء العمليات.

1842 تنيسون: *"قصائد" Poems*؛ براونينج: *"قصائد درامية" Dramatic Lyrics*.

1843 احتكار المسرح ينتقل من كوفينت جاردن Covent Garden إلى مسارح دراري لين Drury Lane.

1843 توماس بابينجتون ماكاولي Thomas Babington Macaulay: *"مقالات" Essays*؛ كارلايل: *"الماضي و الحاضر" Past and Present* (نثر سياسي)؛ جون راسكين John Ruskin: *"الرسامون في العصر الحديث" Modern Painters* (نقد)؛ ديكنز: *"ترنيمة عيد الميلاد" A Christmas Carol*

1844 الوكالة الملكية للصحة في المدن؛ استخدام برقية مورس Morse telegraph لأول مرة.

1844 بينجامين ديسرايلي Benjamin Disraeli: *Coningsby*؛ وليام ماكبيس William Makepeace Thackeray: *"حظ باري ليندون" The Luck of Barry Lyndon*.

1845 مجاعة في أعقاب فشل محصول البطاطس في أيرلندا.

1845 ديسرايلي: "سيبيل" Sybil؛ براونينج: *"قصص و أغان رومانسية درامية" Dramatic Romances and Lyrics*.

1846 إلغاء القوانين المتعلقة بالذرة.

1846 ديكنز: *"دومبي و ابنه"* (1846-8) *Dombey and Son*.

1847 قانون يحدد عمل النساء و الشباب بعشرة ساعات.

1847 تنيسون: *"الأميرة" The Princess*؛ تشارلوت برونتي Charlotte Bronte: *"جان إير" Jane Eyre*؛ لإميلي برونتي Emily Bronte: *"مرتفعات ويذرينج" Wuthering Heights*؛ آن برونتي Anne Bronte: *"أجنيس جراي" Agnes Grey*؛ ثاكاري Thackeray: *"سوق الغرور"* (1847-8) *Vanity Fair*.

1848 مظاهرات بخصوص الميثاق في لندن؛ قانون جديد للصحة العامة؛ تأسيس جماعة ما بعد رافاييل Pre-Raphaelite؛ عام الثورات: في فرنسا، و ألمانيا، و بولندا، و المجر، وإيطاليا؛ عودة الجمهورية الثانية في فرنسا؛ إقامة جمهورية في روما.

1848 كارل ماركس Karl Marx و فريدريش إنجيلز Friedrich Engels: "البيان الشيوعي" *The Communist Manifesto*؛ إليزابيث جاسكيل Elizabeth Gaskell: *"ماري بارتون"* *Mary Barton*؛ آن برونتي: "نزيل وابلدفيل" The Tenant of Wildfell Hall؛ ثاكاري: (1848-50) *Pendennis*

1849 تشارلوت ترونتي: *"شيرلي"* *Shirley*؛ جون راسكين: *"مصابيح العمارة السبعة"* *The Seven Lamps of Architecture* (نقد)؛ ماكاولاي: *"تاريخ إنجلترا"* *History of England* (1849-50).

1850 *"العدوان البابوي"* *Papal Aggression* (في أعقاب إعادة تأسيس النظام الهرمي الكاثوليكي الروماني في إنجلترا).

1850 تنيسون: *"إحياءً للذكرى"* *In Memoriam*؛ كارلايل: *"منشورات حديثة"* *Latter- Day Pamphlets*؛ إليزابيث باريت Elizabeth Barrett Browning: *"سوناتات من البرتغالية"* *Sonnets from Portuguese*؛ تشارلز كينجزلي Charles Kingsley: *"ألتون لوك"* *Alton Locke*؛ ديكنز: *"ديفيد كوبرفيلد"* *David Copperfield*؛ وفاة وردزورث .

1851 المعرض العظيم؛ لويس نابليون يطيح بالحكومة في فرنسا و ينصب نفسه إمبراطورًا باسك نابليون الثالث؛ تشكيل الجماعة المتحدة للمهندسين.

1851 جاسكيل: *"كانفورد"* *Cranford*؛ راسكين: *"أحجار فينيسيا"* *The Stones of Venice* (1851-3) (دراسة في فن العمارة).

1852 وفاة دوق ويلينجتون.

1852 ثاكاري: *"قصة حياة إزموند"* *The History of Henry Esmond*؛ ماثيو آرنولد .

Matthew Arnold: *Empedocles on Etna*؛ ديكنز: *"البيت المعزول"* *Bleak House* (1852-3).

1853 تشارلوت برونتي: *"فيليت"* *Fillette*؛ جاسكيل: *"روث"* *Ruth*؛ آرنولد: *"قصائد"* *Poems*؛ ثاكاري: *"الوافدون الجدد"* *The Newcomes* (1853-5).

1854 حرب الكريميان Crimean War (بريطانيا و التحالف في مواجهة روسيا)؛ هزيمة روسيا في معركة ألما Alma و إنكرمان Inkerman و بالكلافا Balaclava؛ إضراب عمال الغزل؛ افتتاح كلية الرجل العامل Working Man 's College.

1854 ديكنز: "أوقات عصيبة" *Hard Times*؛ جاسكيل: *"الشمال و الجنوب"* *North and South* (1854-5).

1855 سقوط سيباستوبول Sebastopol؛ إلغاء رسوم الدمغــة من على الصحف؛ فلورنس نايتينجيل Florence Nightingale يصحح أوضاع التمريض في الجيش.

1855 تنيسون: Maud؛ كينجسلي: *Westward Ho!*؛ روبرت براونينج: *"رجال و نساء"* *Men and Women*؛ ترولوب Trollope: *The Warden*؛ ديكنز: *"الصغيرة دوريت"* *Little Dorritt* (1855-7).

1856 معاهدة باريس تنهي Crimean War؛ باستير Pasteur يبدأ دراسة علم الجراثيم .

1857 عصيان في الهند (الجنود المحليون يتمردون في الجيش البنغالي)

1857 إليزابيث باريت براونينج: *"أورورا لي" Aurora Leigh*؛ ترولوب: *"أبراج بارشستر" Barchester Towers*؛ جاسكيل: *"حياة تشارلوت برونتي" The Life of Charlotte Bronte*؛ جورج إليوت George Eliot: *"مشاهد من الحياة الكنسية" Scenes of Clerical Life*؛ ثاكاري: *"سكان فرجينيا" The Virginians* (1857-9).

1858 انتهاء التمرد في الهند؛ تحول الهند من الشركة الشرقية الهندية إلى العرش البريطاني.

1858 آرثر هيو كلاف Arthur Hugh Clough: *"قوات الرحلة" Armours de Voyage*؛ كارلايل: *"فريدريك العظيم" Frederick the Great* (سيرة ذاتية 1858-65).

1859 حفر قناة السويس.

1859 ديكنز: *"قصة مدينتين" A Tale of Two Cities*؛ إليوت: *"آدم بيد" Adam Bede*؛ جورج ميريديث George Meredith: *"معاناة ريتشارد فيفريل" The Ordeal of Richard Feverel*؛ جون ستيوارت ميل John Stuart Mill: *"عن الحرية" On Liberty* (دراسة سياسية)؛ تشارلز داروين Charles Darwin: *"أصل الأنواع" The Origin of Species*؛ تنيسون: *"أناشيد الملك" The Idylls of the King* (1859-72)؛ صمويل سمايلز Samuel Smiles: *"مساعدة النفس" Self Help* (عمل نثري عن أخلاق العمل) .

1860 حملة يقودها جيسيبي جاريبالدي Giuseppe Garibaldi في صقلية و نابولي لتحرير إيطاليا من السيطرة النمساوية.

1860 إليوت: *"طاحونة على النهر" The Mill on the Floss*؛ ويلكي كولينز Collins Wilkie: *"ذات الرداء الأبيض" The Woman in White*؛ جون

راسكين: *"حتى هذا" Unto This Last*؛ ديكنز: *"آمال عظيمة" Great Expectations* (1860-1).

1861 فيكتور إيمانيول Victor Emanuel ملكا لإيطاليا المتحدة؛ أبراهام لينكولن Lincoln Abraham يصبح رئيسا؛ بداية الحرب الأهلية في أمريكا؛ وفاة أمير كونسورت Consort؛ تأسيس بنك للبريد.

1861 إليوت: *"سايلاس مارنر" Silas Marner*؛ أنطونيو ترولوب Anthony Trolope: *"بيت القس" Framley Parsonage*.

1862 اختراع المدفع الأوتوماتيكي

1862 هنري ميهيو Henry Mayhew: *"العمل و الفقراء في لندن" London Labour and the London Poor* (خطابات)؛ كريستينا روسيتي Christina Rossetti: *"الجنيّ" Goblin Market*؛ ميريديث: *"الحب الحديث" Modern Love*؛ إليوت: *"روموﻻ" Romola* (1862-3)؛ ماري إليزابيث برادون Braddon Mary Elizabeth: *"سر السيدة أودلي" Lady Audley's Secret*.

1863 مجاعة بسبب القطن في لانكشاير؛ معركة جيتيسبيرج Gettysburg– هزيمة الحلفاء؛ بدء العمل في بناء خطوط مواصلات تحت الأرض في لندن.

1863 جاسكيل: *"عشاق سيلفيا" Sylvia's Lovers*.

1864 اتفاقية جينيف Geneva Convention.

1864 جاسكيل: *"زوجات و بنات" Wives and Daughters* (1864-6)؛ جون هنري نيومان John Henry Newman: *"اعتذار عن حياته" Apologia pro Vita Sua* (Apologies for his life)—عمل نثري يدافع عن الحياة الروحية)؛ ديكنز: *"صديقنا المشترك" Our Mutual Friend* (1864-5).

1865 قمع التمرد في جاميكا على يد الحاكم إير Governor Eyre؛ اغتيال لينكولن.

1865 آرنولد: *"مقالات في النقد" Essays in Criticism*؛ Algernon Charles Swinburne: *Atlanta in Calydon*؛ كارول Carroll: *"أليس في بلاد العجائب" Alice in Wonderland*.

1866 جون ستيوارت ميل يقدم أول طلب لحق الاقتراع للمرأة إلى البرلمان؛ الحرب النمساوية البروسية تبدأ و تنتهي؛ اختراع الديناميت بواسطة ألفريد نوبل Alfred Noble.

1866 إليوت: *"فيليكس هولت" Felix Holt*؛ سوينبيرن: *"قصائد و مواويل" - Poems and Ballads*.

1876 القوانين الثانية للإصلاح تمد حق الاقتراع إلى جميع الرجال في الطبقات العاملة في المدن؛ الولايات المتحدة الأمريكية تشتري ألاسكا من روسيا.

1867 آرنولد: *"قصائد جديدة" New Poems*؛ ترولوب: *"التاريخ الأخير لبارسيت" The Last Chronicle of Barset*؛ ماركس: *"رأس المال" Capital*؛ إميل زولا Emile Zola: *Therese Raquin*.

1868 كولينز: *"حجر القمر" The Moonstone*؛ براونينج: *"الخاتم و الكتاب" The Ring and the Book* (1868-9)؛ وليام موريس William Morris: *"الفردوس الأرضي"* .

The Earthly Paradise (1868-70).

1869 أول مجلس للفاتيكان؛ أول كونجرس لاتحاد التجارة.

1869 ترولوب: *"فينياس فين"* *Phineas Finn*؛ ميل: *"إخضاع النساء"* *The Subjection of Women*؛ آرنولد: *"الثقافة و الفوضى"* *Culture and Anarchy* (مجموعة مقالات نقدية).

1870 تأسيس كوميون باريس في مواجهـــــة الحكومة الوطنية؛ بريطانيا تسمح بإقامة النقابات التجارية؛ اتحاد ألمانيـــــا.

1871 إدوارد لير Edward Lear: *"البومة و القطـــــة المتقيّحة"* *The Owl and the Pussy Cat*؛ إليوت: *"ميدلمارش"* (1871-2) *Middlemarch*؛ زولا: *"روجون – ماكار"* .

(1871-83) *Les Rougon-Macquart* (مجموعة من الروايات الطبيعية حول عائلات روجون و ماكار).

1872 لويس كارول Lewis Carroll: *"عبر الزجاج العاكس"* *Through the Looking-Glass*؛ صمويل باتلر Samuel Butler: *Erewhon*؛ توماس هاردي Thomas Hardy: *"تحت ظلال الشجرة في الغابة الخضراء"* *Under the Greenwood Tree*.

1873 آرنولد: *"الأدب و العقيدة"* *Literature and Dogma* (دراسة في الإنجيل)؛ ميل: *"سيرة ذاتية"* *Autobiography*؛ باتر Pater: Studies in the History of the Renaissance (نقد)؛ ترولوب: *"الطريقة التي نعيش بها الآن"* *The Way We Live Now* (1873-4).

1874 هاردي: *"بعيدًا عن الجماهير الهائجة"* *Far from the Madding Crowd*؛ باتلر: *"طريق جميع البشر"* *The Way of All Flesh* (1903)؛ إليوت: *"دانيال ديروندا"* .

Daniel Deronda (1874-6).

1875 الإحباط الزراعي.

1876 جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins: *"تدمير ألمانيا"* *The Wreck of the Deutschland* (1918).

1876 اختراع الهاتف على يد أليكساندر جراهام بيل Bill.

1877 إعلان فيكتوريا إمبراطورة على الهند عن طريق ديزرايلي Disraeli رئيس الوزراء.

1878 كونجرس برلين.

1878 هاردي: *'عودة ابن البلدة"* *The Return of the Native*.

1879 ميريديث: *"الأناني"* *The Egoist*.

1880 جلادستون Gladstone رئيسًا للوزراء.

1880 هاردي: *The Trumpet Major*؛ جورج جيسينج George Gissing: *"عمال في الفجر"* *Workers in the Dawn* .

1881 وفاة ديزرايلي.

1881 وليام هيل وايت William Hale White: *"السيرة الذاتية لمارك راذرفورد منستر"* . *The Autobiography of Mark Rutherford Minister*؛ هنري جيمس James Henry: *"صورة لسيدة"* *The Portrait of a Lady*.

1882 قتل مسئولين حكوميين في فينيكس بارك Phoenix Park في دبلن

1882 هاردي: *"اثنان على برج"* *Two on a Tower*؛ ولتر بيسانت Walter Besant:

"جميع أنواع و أحوال الرجال" *All Sorts and Conditions of Men*

1883 روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson: "*جزيرة الكنز*" *Island Treasure*؛ جورج مور George Moore: "*عاشق حديث*" *A Modern Lover*.

1884 قوانين الإصلاح تعطي حق الاقتراع للذكور في المناطق الريفية.

1884 جيسينج: "*الذي لا ينتمي إلى طبقة*" *The Unclassed*.

1885 اكتشاف الموجات الإذاعية؛ سقوط الخرطوم ووفاة الجنرال جوردون Gordon؛ اختراع أول سيارة تسير بالبنزين بنجاح على يد كارل بينز Karl Benz.

1885 ولتر باتر Walter Pater: "*ماريوس الأبيقوري*" *Marius the Epicurean*؛ ميريديث: "*ديانا في مفترق الطرق*" *Diana of the Crossways*؛ رايدر هاجارد Rider Haggard: "*مناجم الملك سليمان*" *King Solomon's Mines*؛ مور: "*زوجة الممثل*" *A Mummer's Wife*؛ هوبكينز: "*سوناتات حزينة*" *Dark Sonnets* (1918).

1886 إعلان الحكم الذاتي لأيرلندا المهزومة؛ اكتشاف الذهب في جنوب إفريقيا؛ اختراع الكوكاكولا.

1886 مور Moore: *A Drama in Muslin*؛ روبرت لويس ستيفنسن Robert Louis Stevenson: "*المخطوف*" *Kidnapped* و "*د.جيكل و مستر هايد*" *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*؛ جيسينج: "*العامة*" *Demos*؛ جيمس: "*سكان بوسطن*" *The Bostonians*؛ هاردي: "*عمدة كاستربريدج*" *The Mayor of Casterbridge*.

1887 هوايت: *"ثورة في حارة لين" Revolution in Tanner's Lane*؛ كونان دويل Conan Doyle: أول قصة من شارلوك هولمز Sherlock Holmes؛ هاردي: *"سكان الغابة" The Woodlanders*؛ هاجارد: *"آلان كواترمين"* .

1888 روديارد كيبلينج Rudyard Kipling: *"حكايات واضحة من الجبال" Plain Tales from the Hills*؛ السيد هامفري وارد Mrs Humphry Ward: *"روبرت إلسمير" Robert Elsmere*.

1889 وليام بتلر ييتس William Butler Yeats: *"تجوالات أويسين" The Wanderings of Oisin*؛ ستيفنسن: *The Master of Ballantrae*.

1890 سقوط بارنيل Parnell كرئيس لحزب الحكم الذاتي الأيرلندي بعد ورود اسمه في قضية طلاق 1890 أوسكار وايلد Oscar Wilde: "صورة دوريان جراي" The Picture of Dorian Gray؛ كيبلينج: *"مواويل غرفـــة في الثكنات" Barrack Room Ballads*.

1891 هاردي: *"تيس" Tess of the D'Urbervilles*؛ جيسينج: *"الشارع الكادح الجديد" New Grub Street*؛ كيبلينج: *"الضوءُ الذي فشل" The Light That Failed*.

1892 جورج برنارد شو George Bernard Shaw: *"بيت الأرامل" Widowers' Houses*؛ ييتس: *"الدوقة كاثلين" The Countess Kathleen*؛ وايلد: *"مروحة السيدة وندرمير" Lady Windermere's Fan*.

1893 مجلس اللوردات يرفض الإعلان الثاني للحكم الذاتي؛ كير هاردي Keir Hardy يؤسس حزب العمـــال المستقل.

1893 سير آرثر وينج بينرو: *"السيدة تانكواري الثانية"* شو: *"مهنة السيدة وارين"* جيسينج: *"نساء شاذات" The Odd Women*؛ كيبلينج: *"اختراعات كثيرة" Many Inventions*؛ وايلد: *"امرأة لا قيمة لها"* .

1894 وارد Ward: *"مارسيلا" Marcella*؛ جورج مور George Moore: *Esther Waters*؛ شو: *"السلاح والإنسان" Arms and the Man*.

1895 اكتشاف أشعة إكس على يد وليام روينتجن William Roentgen؛ سيجموند فرويد Sigmund Freud ينشر أول أعماله عن التحليل النفسي؛ أول عرض سينمائي للإخوة لوميير Lumiere في باريس.

1895 وايلد: *"أهمية أن تكون إرنست" The Importance of Being Earnest* و *"زوج مثالي" An Ideal Husband*؛ هربرت جورج ويلز Herbert George Wells: *"آلة الزمن" The Time Machine*؛ هاردي: *"الغامض جود" Jude the Obscure*.

1896 ماركوني Marconi يخترع البرقيات اللاسلكية

1896 ألفريد إدوارد هاوسمان Alfred Edward Housman: *"صبي شروبشاير" A Shropshire Lad*؛ شو: *"لن تستطيع التخمين مطلقًا" You Never Can Tell*.

1897 الاحتفال الماسي للملكة فيكتوريا (ستون عامًا من الحكم).

1897 برام ستوكر Bram Stoker: *"دراكيولا" Dracula*؛ جيمس: *"ما تعرفه ميزي" What Maisie Knew*؛ شو: *"كانديدا" Candida*؛ ويلز: *"الرجل الخفي" The Invisible Man*.

1898 هاردي: *"قصائد ويسيكس" Wessex Poems*؛ بينيت Bennett: *"رجل من الشمال" A Man from the North*؛ ويلز: *"حرب الأكوان" The War of the Worlds*.

1899 جيمس: *"العصر المربك" The Awkward Age*؛ ييتس: *"الريح بين أعواد القصب" The Wind Among the Reeds*.

1899 حرب البوير (1899-1902) Boer War.

1900 فك الحصار عن مدينة مافيكينج Mafeking.

1900 فرويد: "*تفسير الأحلام*" *Interpretation of Dreams*؛ جوزيف كونراد Conrad Joseph: "*اللورد جيم*" *Lord Jim*.

1901 وفاة الملكة فيكتوريا؛ تنصيب إدوارد السابع Edward VII.

1901 كيبلينج: "*كيم*" *Kim*.

1902 بينيت: "*آن و المدن الخمسة*" Anna of the Five Towns؛ جيمس: "*أجنحة اليمامة*" *The Wings of the Dove*؛ كونراد "*قلب الظلام*" *Heart of Darkness*؛ ييتس: *Cathleen Ni Houlihan*.

1903 الأخوان رايت Wright Brothers يقومان بأول رحلة طيران؛ تأسيس الاتحاد الاجتماعي و السياسي للمرأة بقيادة السيدة إميلين بانكهيرست Mrs. Pankhurst Emmeline.

1903 بتلر: "*طريق كل البشر*" *The Way of All Flesh*؛ جيسينج: "*الأوراق الخاصة لهنري رايكروفت*" *The Private Papers of Henry Ryecroft*.

1904 معاهدة صلح بين بريطانيا و فرنسا.

1904 كونراد: "*نوسترومو*" *Nostromo*؛ هاردي: "*الحكّـــام*" *The Dynasts* (1904-8)؛ جيمس: "*الوعاء الذهبي*" *The Golden Bowl*.

1905 شو: "*ماجور باربرا*" *Major Barbra* و "*الرجل و الرجل السوبرمان*" *Man and Superman*؛ ويلز: "*كيبز*" *Kipps*؛ إدوارد مورجان فورستر E.M. Forster: "*حيث تخشى الملائكةُ أن تسير*" *Where Angels Fear to Tread* 1906 انتخاب حكومة بريطانية.

1907 معاهدة صلح بين الإنجليز و الروس؛ معرض الفن التكعيبي في باريس.

1907 جون ميلينجتون ساينج John Millington Synge: *"الفتى اللعوب في العالم الغربي" The Playboy of the Western World*؛ كونراد: *"العميل السري" The Secret Agent* .

1908 بداية تقديم معاش التقاعد في بريطانيا؛ أول سيمفونية للإليجار Elgar

1908 بينيت: *"قصة الزوجات الهرمات" The Old Wives Tale*؛ فورستر: *"غرفة ذات مشهد" A Room with a View*؛ جيلبيرت كيث تشيسترتون Gilbert Keith Chesterton *"الرجل الذي كان يوم الخميس" The Man Who Was Thursday*؛ ويلز: *Tono- Bungay*.

1909 انطلاق القنال الإنجليزي.

1909 ويلز: *"آن فيرونيكا" Anne Veronica*.

1910 وفاة إدوارد السابع؛ تنصيب جورج الخامس؛ أول معرض لما بعد التأثيرية في لندن.

1910 بينيت: *"مشجب من الطين" Clayhanger*؛ فورستر: *"هواردز إند" Howards End*؛ ويلز: *"قصة حياة السيد بوللي" The History of Mr. Polly*.

1911 قانون التأمينات الوطنية؛ أموندسن Amundsen يصل إلى القطب الجنوبي .

1911 كونراد: *"تحت عيون غربية" Under Western Eyes*؛ ويلز: *"الميكيافيللي الجديد" The New Machiavelli*؛ ديفيد هربرت لورانس: *"الطاووس الأبيض" The White Peacock*.

1912 المعرض الثاني للتأثيرية؛ مجلس اللوردات يرفض اتفاقية الحكم الذاتي لأيرلندا؛ غرق الباخرة تايتانك؛ وفاة سكوت.

1913 الرفض الثاني للحكم الذاتي لأيرلندا في مجلس اللوردات؛ شركة فورد تطرح خطًا للتجميع السيارات؛ عرض مسرحية سترافينسكي *"طقوس الربيع"* في باريس.

1913 لورانس: *"أبناء و عُشاق"* .

1914 البرلمان يمرر اتفاقية الحكم الذاتي؛ بريطانيا تعلن الحرب على القوى الرئيسية (ألمانيا، و النمسا، و المجر، و تركيا).

1914 بيرسي ويندهام لويس: *"انفجار"* ؛ جيمس جويس *"أهل دبلن"* ؛ ييتس: *"مسئوليات"* هاردي: *"في هجاء الأوضاع"* .

1915 المعركة الثانية لليبريس (الألمان يستخدمون الغازات السامة لأول مرة)؛ غرق سفينة الركاب لويزيتانيا بواسطة أحد القوارب.

1915 فورد مادوكس فورد: *"الجندي الصالح"* ؛ فيرجينيا وولف: *"الرحلة إلى الخارج"* لورانس: *"قوس قزح"* ، روبيرت بروك: *" 1914 و قصائد أخرى"* ؛ دوروثي ريتشاردسن: *"أسطح مدببة"* .

1916 معركة سوم ؛ حملة جاليبولي (في تركيا)؛ انتفاضة عيد الفصح في دبلن (الرابع والعشرون من إبريل).

1916 جويس: *"صورة الفنان شابًا" Portrait of the Artist as a Young Man*.

1917 المعركة الثالثة لليبريس Ypres؛ حملات ت.إ. لورانس T.E. Lawrence في البلاد العربية؛ لينين و تروتسكي يقودان الثورة في روسيا؛ العائلة

الملكية تغيّر اسم المجلس التشريعي Saxe-Coburg- Gotha إلى مجلس وندسور House of Windsor.

1917 توماس ستيرنز إليوت Thomas Sterns Eliot: *"برافروك و ملاحظاتّ أخرى"* Prufrock and Other Observations؛ ويلفريد أوين:*"قصائد"* .

(1917-18) *Poems* نشرت في 1920؛ سيجفريد ساسون Siegfried Sassoon: قصائد عن الحرب نشرت في *"الصيّاد العجوز"* *The Old Huntsman*.

1918 لويس: *Tarr*؛ هوبكنز: *"قصائد"* (1876-89) *Poems* نشرها روبرت بريدجز Robert Bridges؛ ليتون ستريتشي Lytton Strachey: *"فيكتوريون بارزون"* *Eminent Victorians* .

1919 الألمان يوقعون معاهدة فرساي؛ تمرد يقوده حزب شين فين Sinn Fein.

1919 ماري سينكلير Mary Sinclair: *"ماري أوليفيير"* *Mary Olivier*؛ كونراد: *"خط الزوال"* *The Shadow Line*؛ ييتس: *"إوزات برية في كول"* ؛ وولف: *"الليل والنهار"* .

1920 الحرب الأهلية في أيرلندا.

1920 أوين: *"قصائد"* *Poems*؛ شو: *"بيت الحسرة"* *Heartbreak House*؛ روجر إليوت فراي Roger Eliot Fry: *"الرؤية و الرسم"* *Vision and Design* (مقالات في الرسم).

1921 إقامة دولة أيرلندا الحرة.

1921 ألدوس هاكسلي Aldous Huxley: *Crome Yellow*؛ لورانس: *"نساء عاشقات"* *Women in Love*؛ ييتس: *"مايكل روبارتس و الراقصة"* .

1922 حكومة فاشية في إيطاليا بقيادة موسوليني؛ تأسيس الاتحاد السوفيتي؛ إذاعة بي. بي. سي. تبدأ البث المنتظم.

1922 إليوت: *"الأرض الخراب" The Waste Land*؛ جويس: *"عوليس" Ulysses*؛ لورانس: *"فانتازيا اللاوعي" Fantasia of the Unconscious*؛ وولف: *"غرفـة جيكوب" Jacob's Room*.

1923 هاكسلي: Antic Hay؛ شو: *"القديسة جون" St. Joan*؛ بينيت: *"رايسي مان يتقدم" Riceyman Steps*.

1924 ج. رامساي ماكدونالد J. Ramsay MacDonald يرأس أول حكومة للعمال.

1924 فورستر: *"الطريق إلى الهند" A Passage to India*؛ شون أوكيسي Sean O'Casey: *Juno and the Paycock*؛ نويل كاوارد Noel Coward: *"الدوامة" The Vortex*.

1925 وولف: *"السيدة دالوي" Mrs. Dalloway*؛ وليام أليكساندر جيرهاردي William Alexander Gerhardie: *"المتعددون" The Polyglots*.

1926 إضراب عام في بريطانيا.

1926 هيو ماك ديارميد Hugh MacDiarmid: *"مخمور ينظر إلى الشوك" A Drunk Man*.

1927 أول رحلة طيران فرديـــــة عبر الأطلنطي.

1927 وولف: *"إلى الفنار" To the Lighthouse*.

1928 وفاة هاردي؛ ييتس: *"البرج" The Tower*؛ لورانس: *"عشيق السيدة تشاترلي"* إيفلين وا Evelyn Waugh: *"التدهور و السقوط" and Fall*؛ ر.سي. شيريف R.C. Sherriff: *"نهاية الرحلة" Journey's End*؛ وولف: *"أورلاندو" Orlando*؛ ساسون: *"منكرات صائد ثعالب"*.

1929 انهيار سوق الأسهم في أمريكا (وول ستريت)

1929 ريتشارد ألدينجتون Richard Aldington: "موت بطل" Death of a Hero؛ ريتشارد هنري جرين Richard Henry Green: "العيش" Living؛ وولف: "غرفة تخص المرء وحده" A Room of One's Own؛ ريتشارد هيوز Richard Hughes: "رياح عاتية في جاميكا" A High Wind in Jamaica .

1930 ويستان هيو أودن Wystan Hugh Auden: "قصائد" Poems؛ إليوت: "أربعاء الرماد" Ash Wednesday؛ واف: "أجساد حقيرة" Vile Bodies؛ كاوارد: "حيوات خاصة" Private Lives.

1931 تشكيل حكومة وطنية؛ الكومنولث يحل محل الإمبراطورية البريطانية.

1931 وولف: "الأمواج" The Waves.

1932 هاكسلي: "عالم جديد شجاع" Brave New World؛ لويس جراسيك جيبون Lewis Grassic Gibbon: "أغنية الغروب" Sunset Song.

1933 هتلر يصبح مستشارا لألمانيا.

1933 جورج أورويل George Orwell: "الأسفل و الخارج في باريس و لندن" Down and Out in Paris and London.

1934 إليوت: Burnt Norton؛ واف "حفنة من التراب" A Handful of Dust؛ روبرت جريفز Robert Graves: "أنا" I و "كلاوديا" Claudius؛ صمويل بيكيت Samuel Beckett: "وخزات أكثر من رفسات" More Pricks than Kicks.

1935 إعدام اليهود يبدأ في ألمانيا.

1935 كريستوفر إيشروود Christopher Isherwood: "السيد نوريس يغيّر القطارات والأسود و الظلال" Mr. Norris Changes Trains and Lions and

Shadows؛ أود و إيشروود: *"الكلب تحت الجلد" The Dog Beneath the Skin*؛ إليوت: *"جريمة قتل في الكاتدرائية" Murder in the Cathedral*.

1936 وفاة جورج الخامس؛ تنصيب إدوارد الثامن، لكنه يتنازل عن العرش ليتزوج من السيدة واليس سيمبسون Mrs. Wallis Simpson؛ تنصيب جورج السادس؛ اندلاع الحرب الأهلية في أسبانيا؛ كينيز Keynes ينشر نظريته الاقتصادية للتوظيف و الفوائد و المال.

1936 أودن: *"كن غريبًا" Look Stranger!*؛ تيرينس راتيجان Terence Rattigan: *"فرنسيون بلا دموع" French Without Tears* (1937).

1937 أودن و لوي ماكنيس Louis MacNeice: "خطابات من أيسلاندة" Letters from Iceland؛ ديفيد جونز David Jones: *"جملة اعتراضية" In Parenthesis*؛ أورويل: *"الطريق إلى رصيف ويجان" The Road to Wigan Pier*؛ ج.ر.ر. تولكاين J.R. Tolkien: *The Hobbit*.

1938 ألمانيــا تستولي على النمسا؛ اتفاقية ميونيخ؛ ألمانيا تستولي على جزء من أراضي تشيكوسلوفاكيا1938 بيكيت: *"ميرفي" Murphy*؛ إليزابيث بوين Elizabeth Bowen: *"موت القلب" The Death of the Heart*؛ أورويل: *"تقديرًا لكتالونيا" Homage to Catalonia*؛ جراهام جرين Graham Greene: *"صخرة برايتون" Brighton Rock*.

1939 نهاية الحرب الأهلية في إسبانيا؛ اتفاق روسي ألماني؛ ألمانيا تستولي على تشيكوسلوفاكيا و تغزو بولندا؛ بريطانيا و فرنسا تعلنان الحرب على ألمانيا.

1939 ماكنيس: *"يوميات الخريف" Autumn Journal*؛ جرين: *"الذهاب للحفل" Party Going*؛ إيشروود: *"وداعًا برلين" Goodbye to Berlin*؛ إليوت: *"لم شمل العائلة" The Family Reunion*، جويس: *"فينيجانز يستيقظ" Finnegans Wake*.

1940 ألمانيا تغزو الدنمارك و النرويج؛ سقوط فرنسا؛ إخلاء القوات البريطانية في دانكريك Dunkrik؛ بدء القصف على لندن.

1940 أودن: *"خطاب العام الجديد" New Year Letter*؛ إليوت: *East Coker*؛ جرين: *"القوة و المجد" The Power and the Glory*؛ آرثر كويستلر Arthur Koestler: *"ظلام في الظهيرة" Darkness at Noon*.

1941 ألمانيا تغزو روسيا؛ اليابانيون يهاجمون الأسطول الأمريكي في بيرل هاربر Harbour Pearl .

1941 إليوت: The Dry Salvages؛ وولف: *"بين الفصول" Between the Acts*؛ كاوارد: *"الروح المرحة" Blithe Spirit*.

1942 اليابانيون يستولون على سنغافورة؛ الإنجليز يحققون النصر في العالمين في شمال إفريقيا؛ بدء الإعدامات في معسكرات الاعتقال لليهود و الغجر و المثليين في إلمانيا.

1942 إليوت: *"دوار بسيط" "Little Gidding"* .

1943 الحلفاء يغزون إيطاليا؛ الروس يهزمون الجيش الألماني في ستالينجراد Stalingrad.

1943 إليوت: *"الرباعيات الأربع" Four Quartets*؛ جرين: *"وزارة الخوف" The Minister of Fear*.

1944 الحلفاء يهبطون في نورماندي؛ الحلفاء يحررون باريس.

1944 جويس كاري Joyce Cary: *"فم الحصان" The Horse's Mouth*.

1945 ألمانيا تستسلم في السابع من مايو؛ سقوط أول قنبلة نووية على هيروشيما و أخرى على ناجازاكي؛ حزب العمال يفوز في الانتخابات.

1945 جرين: *"محبة" Loving*؛ أورويل: *"مزرعة الحيوان" Animal Farm*؛ فيليب لاركن Philip Larkin: *"سفينة الشمال" The North Ship*.

1946 محاكمات نوربيرج لزعماء النازية؛ تأميم صناعة الفحم؛ بدء خدمة الصحة الوطنية؛ الحرب في الهند الصينية Indochina.

1946 لاركن: *"جيل" Jill*؛ راتيجان: *"صبي وينسلو" The Winslow Boy*؛ ديلان توكاس Dylan Thomas: *Deaths and Entrances*.

1947 استقلال الهند و باكستان.

1947 أيفي كومبتون بيرنت Ivy Compton-Burnett: *"الخادم و الخادمة" Manservant and Maidservant*.

1948 الاتحاد السوفيتي يحاصر برلين و الجسر الجوي يبدأ؛ اختراع الترانزستور .

1948 جرين: *"قلب الموضوع" The Heart of the Matter*؛ كريستوفر فراي Christopher Fry: *"السيدة ليست للحرق" The Lady's Not For Burning*؛ راتيجان: *"نسخة براونينج" The Browning Version*.

1949 تشكيل حلف الناتو.

1949 إليزابيث بوين Elizabeth Bowen: *"سخونة اليوم" The Heat of the Day*؛ أورويل: *"عام 1984" 1984*؛ إليوت: *"حفلة كوكتيل" The Cocktail Party* .

1950 إعادة انتخاب حزب العمال؛ أزمة قناة السويس؛ الحرب الكورية.

1950 أودن: *"مجموعة القصائد القصيرة" Collected Shorter Poems*؛ د.ج. إنرايت D.J. Enright: *"شعراء الخمسينايات" Poets of the 1950s*؛ ديريك والكوت Walcott Derek: *"هنري كريستوف" Henri Christophe*.

1951 فوز المحافظين في الانتخابات العامة؛ مهرجان بريطانيا.

1951 كيث دوجلاس Keith Douglas: *"مجموعة قصائد" Collected Poems*؛ أنطونيو بويل Anthony Powell: *"قضية تنشئة" A Question of Upbringing*؛ دوريس ليسينج Doris Lessing: *"العشب يغني" The Grass is Singing*؛ بيكيت: *"مولوي" Molloy*؛ والكوت: *"هنري دنيير" Henri Denier* .

1952 وفاة جورج السادس؛ تنصيب إليزابيث الثانية.

1952 جونز: *Anathemata*؛ راتيجان: *"البحر الأزرق العميق" The Deep Blue Sea*؛ بيكيت: *"في انتظار جودو" Waiting for Godot*؛ أنجاس ويلسون Angus Wilson: *"شراب الشوكران و ما بعده" Hemlock and After*؛ ليسينج: *"رحلة بحث مارثا" Martha Quest* .

1953 ديلان توماس: *"مجموعــة قصائد " Collected Poems*.

1954 بداية حرب فيتنام؛ بداية حرب الجزائر من أجل الاستقلال.

1954 راتيجان: *"طاولات منفصلة" Separate Tables*؛ جولدينج: *"أمير الذباب" Lord of the Flies*؛ كينجسلي أميس Kingsley Amis: *"جيم سعيد الحظ"* ؛ ليسينج: *"زواج حقيقي" A Proper Marriage*.

1955 لاركن: *"الأقل انخداعًا" The Less Deceived*؛ جولدينج: *"الوارثون" The Inheritors*؛ بيكيت: *"في انتظار جودو"* (العرض البريطاني)؛ باتريك وايت Patrick White: *"شجرة الإنسان" The Tree of Man*.

1956 مصر تؤمم قناة السويس؛ بريطانيا و فرنسا تتدخلان و تجبران على الانسحاب؛ الغزو السوفيتي للمجر.

1956 جولدينج: *"بنشر مارتن" Pincher Martin*؛ ويلسون: *"مواقف أنجلو ساكسونية" Anglo-Saxon Attitudes*؛ جون أوزبورن John Osborne: *"انظر وراءك في غضب" Look Back in Anger*.

1957 معاهدة المجتمع الاقتصادي الأوربي (EEC).

1957 تيد هيوز Ted Hughes: *"الصقر في المطر" The Hawk in the Rain*؛ ميريل سبارك Muriel Spark: *"المعزون" The Comforters*؛ لورانس داريل Lawrence Durrell: *"جاستين" Justine*؛ أوزبورن: *"المضيف" The Entertainer*؛ بيكيت: *"نهاية اللعبة" Endgame*؛ هارولد بينتر Harold Pinter: *"الغرفة" The Room*؛ وايت: *"فوس" Voss*.

1958 الاتحاد السوفيتي يطلق سباتنيك الأولى Sputnik I (بداية السباق الفضائي).

1958 باربارا بيم Barbara Pym: *"كوب البركات" A Glass of Blessings*؛ جون بيتجيمان John Betjeman: *"مجموعة قصائد" Collected Poems*؛ بينتر: *"حفلة عيد الميلاد" The Birthday Party*؛ إريس ميردوك Iris Murdoch: *"الجرس" The Bell*؛ ألان سيليتو Alan Sillitoe: *"مساء السبت صباح الأحد" Saturday Night and Sunday Morning*؛ ليسينج: *"رذاذ من العاصفة" A Ripple from the Storm*؛ شينوا أشيبي Chinua Achebe: *"الأشياء تتداعى" Things Fall Apart*.

1959 سبارك Spark: *Memento Mori*؛ أرنولد ويسكر Arnold Wesker: *"جذور" Roots*؛ جولدينج: *"سقوط حر" Free Fall*؛ جون آردن John Arden: *"رقصة الرقيب موسجريف" Serjeant Musgrave's Dance*؛ ت.م. ألوكو T.M. Aluko: *"رجل واحد، زوجة واحدة"* One Man, One Wife.

1960 نسخة غير خاضعة للرقابة لرواية "عشيق السيدة تشاتارلي" بعد خضوعها للمحاكمة بتهمة الخروج عن الأخلاق.

1960 هيوز: *Lupercal*؛ بينتر: *The Caretaker*؛ بيكيت: *"الشريط الأخير لكراب" Krapp's Last Tape*؛ سبارك: *"موال بيكام راي" The Ballad of Peckham* Rye؛ سيلفيا بلاث Sylvia Plath: *"التمثال" The Colossus*؛ ر.ك. نارايان R.K. Narayan: *"الدليل" The Guide*.

1961 يوري جاجارين Yuri Gagarin أول إنسان في الفضاء.

1961 بيكيت: *"أيام سعيدة" Happy Days*؛ أوزبورن: *"لوثر" Luther*؛ سبارك: *"شباب الآنسة جان برودي" The Prime of Miss Jean Brodie*؛ ف.إس. نايبول V.S. Naipaul: *"بيت للسيد بيسوا" A House for Mr. Biswas*.

1962 تأسيس المسرح الوطني؛ الجزائر تنال استقلالها؛ بدء الاتصالات عن طريق الأقمار الصناعية.

1962 ويلسون: *"مكالمة متأخرة" Late Call*؛ ليسينج: *"الدفتر الذهبي"* The Golden Notebook؛ أنطونيو بيرجريس Anthony Burgress: *"برتقالة آلية" A Clockwork Orange*؛ والكوت: *"في ليلة خضراء" In a Green Night*.

1963 اغتيال الرئيس الأمريكي جون كينيدي John F. Kennedy؛ وفاة بلاث.

1963 أميس: *"رجل إنجليزي بدين" One Fat Englishman*؛ جون فاولز John Fowles: *"الجامع" The Collector*؛ ول سوينكا Wole Soyinka: *"الأسد و الجوهرة" The Lion and the Jewel*.

1964 أورتون Orton: *"تسلية السيد سلون" Entertaining Mr. Sloane*؛ لاركن: *"حفلات زواج عنصرية" The Whitsun Weddings*؛ جولدينج: *"البرج"*

The Spire؛ أوزبورن: *"أدلة لا يُسمح بها" Inadmissible Evidence*؛ أشيبي: *"سهم من ذهب" Arrow of Gold*.

1965 روديسيا (زيمبابوي) تعلن استقلالها عن بريطانيا.

1965 رايس Rhys: *"البحر الواسع المليء بالطحالب" Wide Sargasso Sea*؛ أورتون: *"غنيمة" Loot*؛ بينتر: *"العودة للبيت" The Homecoming*؛ ويست West: *"الطيور تتساقط" The Birds Fall Down*؛ بول سكوت Paul Scott: *"جوهرة التاج" The Jewel in the Crown*؛ إدوارد بوند Edward Bond: *"الناجي" Saved*؛ بلاث: *Ariel*؛ سيوينكا: *"المفسرون" The Interpreters*.

1966 تشريع الشذوذ الجنسي و الإجهاض.

1966 توم ستوبارد Tom Stoppard: *"روزينكرات و جيلدنستيرن ميتان" Rosencrantz and Guildenstern are Dead*؛ أشيبي: *"رجل من الشعب" A Man of the People*؛ إليشي أمادي Elechi Amadi: *"الخليلة السرية" The Concubine*.

1967 أول عملية زرع قلب؛ حرب الأيام الستة بين العرب و إسرائيل

1967 أورتون: *"معسكر إيربنجهام" The Erpingham Camp*؛ هيوز: *"ودو" Wodwo*.

1968 اغتيال مارتن لوثر كينج Martin Luther King؛ اغتيال روبرت كنيدي مرشح الرئاسة الأمريكية و أخو الرئيس الأمريكي جون كنيدي .

1968 القبض عل طلاب في باريس؛ الاتحاد السوفيتي يغزو تشيكوسلوفاكيا؛ بدء المتاعب في شمال أيرلندا.

1968 ستوبارد: *"الكلب الحقيقي للمفتش" The Real Inspector Hound*؛ جيفري هيل Geoffrey Hill: *King Log*.

1969 نيل آرمسترونج أول إنسان يهبط على سطح القمر؛ إلغاء العقوبة العظمى؛ بريطانيا ترسل قوات إلى شمال أيرلندا.

1969 هيني Heaney: *"باب يفضي إلى الظلام" Door into the Dark*؛ أورتون: *"ما رآه الساقي" What the Butler Saw*؛ فاولز: *"عشيقة الملازم الفرنسي" The French Liutenant's Woman*؛ ليسينج: *"المدينة ذات البوابات الأربع" The Four-Gated City*؛ أمادي: *"البحيرات العظمى" The Great Ponds*.

1970 سن الأغلبية ينخفض من واحد و عشرين إلى الثامنة عشرة؛ الولايات المتحدة تبدأ الحرب في كمبوديا.

1970 هيوز: *"الغراب" Crow*؛ جيرمين جرير Germaine Greer: *The Female Eununch*؛ والكوت: *"الخليج" The Gulf*.

١٩٧١ بنجلاديش تنفصل عن باكستان.

1971 هيل: *Merican Hymns*؛بوند Pond: *"لير" Lear*؛ بينتر: *"أيام زمان" Old Times*؛ سبارك: *"لكي لا يزعج" Not to Disturb*.

1972 بريطانيا تضطلع بالحكم المباشر في ألستر Ulster.

1972 بوشي إميشيتا Buchi Emecheta: *"الخندق" The Ditch* .

1973 المملكة المتحدة تنضم إلى المجتمع الاقتصادي الأوربي؛ الولايات المتحدة تسحب قواتها من فيتنام.

1973 بيكيت: *"ليس أنا" Not I*؛ ميردوخ Murdoch: *"الأمير الأسود" The Black Prince*؛ هوارد برينتون Howard Brenton: *"البهاء" Magnificence*؛ ر.س. توماس R.S. Thomas: *"قصائد مختارة" Selected Poems*؛ والكوت: *"حياة أخرى" Another Life*.

1974 فضيحة ووترجيت – ريتشارد نيكسون يُجبر على الاستقالة.

1974 بيكيت: *"ذلك الوقت"* *That Time*؛ سبارك Spark: *The Abbess of Crewe*؛ لاركن: *"نوافذ عالية"* *High Windows*؛ ستوبارد: *"صور زائفة"* *Travesties*.

1975 نهاية حرب فيتنام؛ أول احتفال بعام المرأة العالمي.

1975 هيني: *"الشمال"* *North*؛ بينتر: *"أرض مشاع"* *No Man's Land*؛ تريفور جريفيز Trevor Griffiths: *"الكوميديون"* *Comedians*؛ مالكولم برادبوري Malcolm Bradbury: *"رجل التاريخ"* *The History Man*؛ ستيفي سميث Stevie Smith: *"قصائد مختارة"* *Selected Poems*؛ روث برور جابفلا Ruth Prawer Jhabvala: *"الحرارة و التراب"* *Heat and Dust*.

1976 اضطرابات عرقية في جنوب إفريقيا.

1976 والكوت: *"أعناب البحر"* *Sea Grapes*؛ إيميشيتا: *"مهر العروس"* *The Bride Price*.

1977 ستوبارد: *"ضربة محترفة"* *Professional Foul*؛ مارجريت درابل Margaret Drabble: *"العصر الجليدي"* *The Ice Age*؛ بايم Pym: *"رباعية في الخريف"* *Quartet in Autumn*.

1978 ولادة أول طفل أنابيب.

1978 بينتر: *"خيانة"* *Betrayal*؛ ميردوخ: *"البحر، البحر"* *The Sea, The Sea*؛ أنطونيوا سوزان بايات Antonia Susan Byatt: *"العذراء في الحديقة"* *The Virgin in the Garden*؛ هيل: *Tenebrae*؛ برينتون: *"الرومانيون في بريطانيا"* *Romans in Britain*؛ ديفيد هير David Hare: *"وفرة"* *Plenty*؛ أمادي: *"العبد"* *The Slave*.

1979 انتخاب حكومة محافظة بزعامة مارجريت تاتشر كأول امرأة رئيسة للوزراء؛ حركة تضامن البولندية تنادي بسقوط الشيوعية؛ أول انتخابات مباشرة للبرلمان الأوربي؛ اغتيال جون لينون John Lennon في نيويورك.

1979 جولدينج: *"ظلام يمكن رؤيته" Darkness Visible*؛ هيني: *"عمل ميداني" Field Work*.

1980 بدء الحرب الإيرانية العراقية.

1981 اضطرابات داخلية في مدن بريستول و ليفربول.

1981 سلمان رشدي Salman Rushdie: *"أطفال منتصف الليل" Midnight's Children*.

1982 حرب فوكلاند ضد الأرجنتين.

1982 كاريل تشيرشيل Caryl Churchill: *"فتيات القمة" Top Girls*.

1983 إعادة انتخاب حكومة تاتشر.

1983 جراهام سويفت Graham Swift: *"وترلاند" Waterland*.

1984 قصف برايتون Brighton— الجيش الأيرلندي الأحمر IRA يحاول اغتيالات واسعة للوزراء الحكوميين؛ إضراب عمال المناجم.

1984 هيني: *"محطة الجزيرة" Station Island*: أنجيلا كارتر Angela Carter: *"ليال في السيرك" Nights at the Circus*؛ مارتن أميس Martin Amis: *"المال" Money*.

1985 مجاعة في إفريقيا.

1985 هير و برينتون: *Pravda*؛ بيتر أكرويد Peter Ackroyd: *"مروج الصقور" Hawksmoor*؛ جانيت ونترسن Jeanette Winterson: *"البرتقال ليس*

الفاكهة الوحيدة" Oranges Are Not the Only Fruit؛ كاريل فيليبس Caryl Philips: *"الممر الأخير" The Final Passage*.

1986 تزايد هجمات الجيش الجمهوري الأحمر؛ كارثة نووية في تشيرنوبل.

1986 والكوت: *"قصائد مختارة" Collected Poems*؛ فيليبس: *"الاستقلال" Independence*؛ فيستاس إياي Festus Iyayi: *"أبطال" Heroes*.

1987 انتخاب حكومة تاتشر للمرة الثالثة؛ جورباتشوف في روسيا يواصل سياسة الانفتاح.

1987 أكرويد: *Chatterton*؛ تشيرشيل: *"أموال خطيرة" Serious Money*؛ ديفيد إدجار David Edgar: *"الصيف" The Summer*.

1988 كارثة تفجير طائرة فوق لوكيربي؛ انتهاء الحرب العراقية الإيرانية.

1988 بينتر: *"لغة الجبال" Mountain Language*؛ ستوبارد: *Hapgood*؛ رشدي: *"آيات شيطانية" Satanic Verses*.

1989 التخلص من الحكومات الشيوعية في أوروبا الشرقية؛ سقوط حائط برلين.

1989 مارتن أميس Martin Amis: *"حقول لندن" London Fields*؛ كازو إيشيجورو Kazuo Ishiguro: *"بقايا اليوم" Remains of the Day*؛ والكوت: *"أوميروس" Omeros*.

1990 سقوط مارجريت تاتشر؛ ماري روبينسون Mary Robinson أول امرأة رئيسةً للوزراء في أيرلندا.

1990 فرايل Friel: *"الرقص في لوجناسا" Dancing at Lughnasa*؛ بايات: *"امتلاك" Possession*؛ هانيف كوريشي Hanif Kureishi: *"بوذا الضواحي" Buddha of Suburbia*.

1991 تفكك الاتحاد السوفيتي.

1991 كارتر Carter: *"أطفال عقلاء" Wise Children*.

1992 إعادة انتخاب حكومة المحافظين بزعامة جون ميجور John Mjor؛ تقسيم تشيكوسلوفاكيا.

1992 ميشيل اونداتجي Michael Ondaatji: *"المريض الانجليزي" The English Patient*؛ فيليبس: *"عبور النهر" Crossing the River*.

1993 قنبلة للجيش الجمهوري الأحمر في وارينجتون Warrington؛ استنساخ شاه.

1993 فيكرام سيث Vikram Seth: *"صبي مناسب" A Suitable Boy*؛ باري أنسورث Barry Unsworth: *"الجوع المقدس" Sacred Hunger*.

1994 نيلسون مانديلا Nelson Mandela يصبح رئيسًا لجنوب إفريقيا؛ الجيش الجمهوري الأحمر يعلن وقف إطلاق النار.

1994 كارول آن دافي Carol Ann Duffy: *"قصائد مختارة"* .

1995 مايكروسوفت تبدأ نظامًا دوليًا للتشغيل.

1995 جيمس كيلمان James Kelman: *"كم كان ذلك متأخرًا"* كم كان *How Late It Was, How Late*.

1996 طلاق ديانا و تشارلز.

1997 مقتل الأميرة ديانا في حادث سير؛ وفاة الأم تريزا Mother Teresa

1997 أرونداتي روي Arundhati: *"رب الأشياء الصغيرة" The God of Small Things*.

1998 إلقاء القبض على الجنرال بينوشيت Pinochet في لندن.

1999 الكفاح المسلح في ألبانيا؛ استحداث العملة الأوربية؛ تأسيس برلمانات لإسكتلندا وو يلز.

1999 سيموس هيني Seamus Heaney: *"بيولف" Beowulf*.

2000 احتفالات بالألفية حول العالم؛ فيضانات واسعة نتيجة للانبعاث الحراري في الكون.

2000 بيتر أكرويد: *"لندن" London*؛ هيني: *"قرار منتصف الليل" The Midnight Verdict*.

2001 إعادة انتخاب حزب العمال للمرة الثانية؛ هجوم إرهابي على مركز التجارة العالمي و البنتاجون في واشنطن يدفع الولايات المتحدة الأمريكية لشنّ هجوم على أفغانستان.

المؤلفان في سطور

جون بك ومارتن كويل مدرسا اللغة الإنجليزية وآدابها في جامعة كارديف، ويقومان بتحرير سلسلة "Casebooks"، وسلسلة "القضايا النقدية" Critical Issues.

المترجم في سطور

الدكتور حمدي الجابري

أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد – جامعة الملك خالد – كلية اللغات والترجمة – المملكة العربية السعودية.

– من مواليـد المنيـا عـام ١٩٥٣– جمهوريـة مصـر العربيـة

– كتب مترجمـة إلى العربيـة:

– جيمس جويس– المجلس الأعلى للثقافـة – مصـر–٢٠٠٢

– ميلاني كـلاين – المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر–٢٠٠٢

– علم الاجتمـاع – المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر–٢٠٠٤

– شكسبيـر– المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر–٢٠٠٤

– الوجوديـة– المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر–٢٠٠٥

– جـاك دريـدا– المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر––٢٠٠٥

– قصص هنديـة (بالاشتراك مع د. منذر العبسي) – نادي أبهـا الأدبي– المملكة العربية السعوديـة– ٢٠٠٤

– جـان بودريـار— المجلس الأعلى للثقافـة– مصـر–٢٠٠٥

- توسيـــــع مجـــال الفـــرص و بنـــاء الكفـــاءة عنــــد الشبــــاب:خطـــة عمـــل جديـــــدة للتعليــم الثـــانوي- البنك الدولي/ الاتحـــاد الأوربي (مصـــــر) ٢٠٠٧.

- تطويــرُ الأداء المدرسيّ – تأليف إليما رايس (دار الدلتا للنشر)- 2007.

- التعلــــــم و العصـــــــر تأليــف لويس ستول، ودين فينــــك و لــــورا إيـــرل- 2009.

- مهارات الدراســــــــة و البحث (تأليف) الاتحاد الأوربي – ٢٠٠٩.

كتب مترجمة تحت قيـد النشـــر:

- فلسفــة الأخـــلاق – المجلس الأعلى للثقافـــة- مصـــر.

- الزمـــن – المجلس الأعلى للثقافـــة- مصـــر.

- موسوعـــــة الهايكـــو (قيد الإعــــداد).

كتب مترجمــة إلى الانجليزيــــة (قيـــد النشـــر):

الأعمال الكاملة للشاعر المصري محمد آدم – الهيئة العامـــة للكتاب.

أشعــــار منشـــورة:

- "هي ساعــــة النــوم الأخيــرة" – دار الغـــد- ١٩٨٩.

- "صــورة العائلـــة" – دار الكلمـــة- ٢٠٠٤.

- الكـــلامُ خطيئتُـــك (الجزء الأول و الثاني) دار شرقيـــات القاهرة 2007.

أشعـــار قيـــد النشـــر:

- حـــذاءُ امـــرأةٍ متعبـــة.

بالإضافـــة إلى بحوث و دراسات بالإنجليزيـــة و العربيـــة منشورة في الدوريـــات الأكاديميـــة.

البريـــد الأليكتـــروني:

hamdygab@yahoo.com

hamdygab@hotmail.com/

المراجع في سطور

دكتور/ أحمد عبد اللاه الشيمي أحمد.

- من مواليد قرية باجا في سوهاج عام ١٩٥٧ .
- حصل على الليسانس من جامعة أسيوط عام ١٩٧٩ .
- حصل الماجستير من جامعة أسيوط عام ١٩٨٧ .
- حصل على الدكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعتي رايس والقاهرة عام ١٩٩٦ .
- عمل مدرسًا مساعدا للأدب الإنجليزي في كلية الآداب – جامعة القاهرة (فرع بني سويف)، من عام ١٩٩٢ وحتى عام ١٩٩٦ .
- عمل مدرسًا للأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة (فرع بني سويف)، من ١٩٩٦ وحتى عام ١٩٩٩.
- عمل أستاذًا مساعدًا للأدب الإنجليزي والترجمة في كلية اللغات والترجمة – جامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعودية، من ١٩٩٩ وحتى ٢٠٠٩
- عين أستاذًا مشاركًا في قسم اللغة الإنجليزية – جامعة بني سويف، ثم رئيسًا للقسم من عام ٢٠٠٩ وحتى تاريخه.

الخبرة في الترجمة:

- كتاب "نساء مفقودات: مختارات من القصة الأمريكية المعاصرة"، صادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، تصدير الدكتور ماهر/ شفيق فريد (أغسطس ٢٠٠٣).
- كتاب "يقظة امرأة"، ترجمة رواية كيت شوبان *"The Awakening"* عن الهيئة العامة لقصور الثقافة (يناير ٢٠٠٣).
- كتاب: "هل يُوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة"، لستانلي فش، صادر عن المشروع القومي للترجمة، تحت رقم ٦٨١ (٢٠٠٤).
- كتاب "ربما في حلب ذات يوم وقصص وأخرى: مختارات من القصة الأمريكية في القرن العشرين"، عن المشروع القومي للترجمة (٢٠٠٥)، مراجعة طلعت الشايب.
- رواية جون أبدايك: "الإرهابي"، عن المركز القومي للترجمة، تحت رقم ١٣٢٤، ٢٠٠٩.
- كتاب اللغة والثقافة، تأليف كلير كرامش صدر عن المجلس الوطنى للفنون والتراث بدولة قطر .

تحت النشر ترجمات الكتب الآتية:

- كتاب: الإسلام في أوروبا: التنوع والهوية والتأثير، تحرير عزيز العظمة وإيفي فوكاس، عن المركز القومي للترجمة، تصدير ومراجعة الدكتور محمد عناني.

• كتاب: العاشق المسافر وقصص أخرى: مختارات من أليس مونرو، عن سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

• كتاب: نظرات العاشق: جون أبدايك وآخرون، مجموعة قصص، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

قام بمراجعة وتقديم ترجمة كتاب:

• كتاب: موجز تاريخ الأدب الإنجليزي، لجون بيك ومارتن كويل، ترجمة الدكتور/ حمدي الجابري، عن المركز القومي للترجمة.

• لـــه أبحاث منشورة في مجلات محكمة.

البريد الإلكتروني: El_sheemi@hotmail.com

Elsheemi57@gmail.com

التصحيح اللغوى : وليـــد خيـــر الله

الإشراف الفنـــى : حســـن كامـــل



يعد هذا الكتاب لونا جديدا من ألوان كتابة التاريخ
الأدبى، فالقارئ يجد فيه تحليلا شيقا لقصة الأدب
الإنجليزى، ويتبع المؤلفان منهج التحليل التاريخى،
فنرى كيف أن النصوص الأدبية كانت تعكس الفترات